مسرح السؤال

الياس خوري

ماذا يجري في فلسطين؟

البداية أم الموت؟ أم سؤال ضائع بين ركام النهايات، يعيد صياغة البداية من جديد، ويعيد الاسم إلى أرضه؟

فلسطين التي تتسمّى اليوم بأسماء القتلى في شوارع مدنها وأزقّة قراها ومخيّماتها تسأل: هل نحن أمام شرفة الحياة، أم نحن أمام المسألة التي تحمل الحقيقة، وتجعل الحقيقة حقيقية، وتعيد رسم المعنى وسط حطام العالم العربيّ المتكئ على ذاكرته المفقودة، والمنتفخ بذكرى ماضيه التي يحوّلها إلى بديل عن حاضر غائم في القمع والغيب والغيبوبة؟

تعالوا نسأل، ففلسطين تعود مرة أخرى كمسرح وحيد للسؤال، هي المسرح والسؤال، هي المعنى والحدث، هي نحن. ونحن نخاف من أنفسنا ومن معرفتنا. نخاف لأن ذاكرتنا أقوى من عيوننا، فنعود إلى لغة الماضي، أو نلتجىء إلى بلاغة الرمز، ونحن نعرف أن البلاغة ماتت من زمان، والرمز تشظّى داخل هذا التاريخ الدموي الذي صنعته فلسطين. وها هي، في انتفاضتها، تدعونا من جديد كي نرى، ونذهب معها في رحلتها - رحلتنا إلى تاريخنا الحقيقي.

تعالوا نقرأ الانتفاضة ونسألها؟

تعالوا لنوقف هذه الارتكاسة اللغوية التي تحيط بالانتفاضة، وتحوّلها إلى غناء مبحوح للحجارة، كأن الغناء يحرّرنا من مسؤولية أن نرى ونشهد ونقول.

المسيرة التي تصل اليوم إلى الانتفاضة ليست وليدة اللاشيء. إنها محصّلة مسارٍ طويل تشكّل كخطّ من التقاطعات الرهيبة التي فجّرت مجتمعاتنا، قبل أن تعود من رحلتها الرمزية إلى أرضها. فبعد السفن اليونانية والبحر لم يكن أمام فلسطين سوى العودة الى فلسطين. وكانت طريق العودة، متعرّجة ودموية. لكنها وصلت. لتعلن أنها قادرة على أن تبدأ من جديد. وقد تحرّرت من أورام الرمز. وبلاغة الشعار.

بدأت المسيرة بالطرد، وها هي في محطّتها الجديدة، تأتي بعد طرد آخر. ففي عام ١٩٤٨ نجحت إسرائيل في طرد فلسطين من فلسطين، وفي عام ١٩٨٢ نجحت إسرائيل مرة أخرى في طرد الاسم الفلسطيني من بيروت ورميه إلى البحر. وبين الطردين حروب وحروب أهلية، وحجرات، ومجتمعات ممزّقة، ودول تكشف عن هشاشتها، ومجتمعات تغرق في الغيبوبة، وقمع، وأحذية، وحلم ممزّق كخرقة يحمله الناس ككفن، ومخيّمات مطحونة، ولبنان الأشلاء.

مسيرة الاسم الفلسطيني إلى أرضه، هي تلخيص مكثّف للحكاية العربية كلّها. فالعالم العربي الخارج من الظلام العثماني، إلى التشرذم على أيدي الغرب الاستعماري، كان عاجزاً عن المواجهة، ومتخبّطاً في تلمُّس تاريخه، حين أتت المأساة الفلسطينية عام ١٩٤٨، لتدفع به إلى سلسلة من الحروب غير المتكافئة، ولتطرح عليه أسئلة كان عاجزاً عن الإجابة عليها.

هكذا يتمدّد التاريخ العربيّ الحديث، بكونه تاريخ العجز عن صياغة ردود على الواقع الجديد، مما قاده إلى سلسلة من الهزائم المتراكمة، وجعل المواجهة مع إسرائيل، عنواناً لتكسّر المجتمعات العربية أو سقوطها في قبضة القمع الانقلابي. وهذا ما سمح لإسرائيل بأن تتحوّل من خدعة إلى ما يشبه الحقيقة، وحوّل الخطاب العربي عن فلسطين، إلى بلاغة

عاجزة عن الحوار مع العالم، لأنه تحوّل إلى دغدغة لوهم الذات، والى استعادة مستحيلة لماضٍ انقضى.

غير أن تاريخ الهزائم العربية، كان في المقابل تلمّساً، ولو أعمى، لعالم جديد لا نعرفه. هكذا قذفتنا إسرائيل إلى قلب الصراع في العالم، وفرضت علينا التحوّل إلى مختبر المواجهة الأخيرة، بين العالم الثالث والقوى الاستعمارية الغربية، وفرضت على مجتمعاتنا رحلة التاريخ، عبر العنف والأسئلة والحروب.

وسط هذه الدوامة كان الاسم الفلسطيني هو الغائب. وفي بحثه عن نفسه يتلخّص تاريخنا المنشبك بتاريخ عدوّنا الجديد، وحين يولد هذا الاسم اليوم، فإنه يطرح سؤالين كبيرين: سؤال على تاريخ إسرائيل وشرعيتها، وسؤال على التاريخ العربي الحديث واحتمالات تطوّره.

هذا الاسم كان محاصراً دائماً بسلسلة من الحجابات التي تمنعه من الظهور.

الحجاب الأول، كان حجاباً إسرائيلياً. فإسرائيل المولودة من رحم المجزرة العنصرية الأوروبية ضدّ اليهود، تكون أداة للمجزرة نفسها. مفارقة - حجاب: ضحايا العنصرية الأوروبية يأتون إلى بلادنا ليشكّلوا امتداد هذه العنصرية وأداتها وعنصر استمرارها ضد المشرق العربي المكسور بانحطاطه الطويل. وكي تكون الأداة أحجية فإنها تستعير كل ثقافة التنوير الأوروبية، من العقلانية الى المغامرة، لتؤسّس وطناً عالمياً جديداً ديمقراطياً ودينياً، علمانياً وأوتوقراطياً. وليتأسّس هذا الوطن عبر نفي شعب آخر، وعدم الاعتراف بوجوده، ونقل الحرب دائماً إلى خارج «أرض الميعاد»، كي يجري تصويرها على أنها حرب مع خارج عربيّ عنصريّ يريد استكمال المذبحة ضد اليهود.

هذا الحجاب - الأحجية، الذي استطاعت إسرائيل صناعته بدقّة متناهية، بعد الحرب العالمية الثانية، نجح في شطب الشعب الفلسطيني من الوجود، كما نجح في خلق أسطورة إسرائيلية سيطرت على مخيلة العنصريين الأوروبيين المحبطين من نهاية المرحلة الاستعمارية، وشكلت رديفاً للحكم الأميركي وهو يتشكل هذه المرة عبر العودة إلى الجذور.

الحجاب الثاني، كان حجاباً عربياً، فعدم القدرة العربية على فهم ما يجري ومواجهته، حوّل الحدث الاسرائيلي إلى هاجس أمني فالخوف على الوضع القائم، وهشاشة الدول التي نشأت بعد تقسيم المنطقة، جعلت من الانقلاب الشكل الوحيد للحفاظ على الوجود، وحجبت أسئلة الحاضر عبر القفز من فوقه. ومع ذلك فإن هذا الحجاب تشقّق بعد ١٩٦٧، عندما كشفت إسرائيل عن قوتها الحقيقية، وسمحت عبر احتلالها للأرض وتوحيدها لفلسطين من جديد، للصراع الفلسطيني - الاسرائيلي، بأن يبرز، مبرزاً معه الهويّة الفلسطينية.

الحجاب الثالث، كان حجاباً فلسطينياً. فالنضالات الفلسطينية ضد الاحتلال الانكليزي والاستيطان الصهيوني، والتي وصلت عام ١٩٣٦ إلى ذروتها، كانت غير قادرة على صياغة إشكالية مواجهة خاصة بها، فاندرجت ضمن إشكالية الحركة الاستقلالية العربية، وأدت بذلك إلى امّحاء الاسم الفلسطيني في بحر عربيّ عامّ وغائم وغير محدّد.

ثلاثة حجابات لم يكن كشفها، إلا إعلاناً لولادة المواجهة التاريخية. وإذا كان كشف الحجابين العربي والفلسطيني قد قاد إلى سلسلة من الحروب الأهلية بدأت في عمان ولم تنته في بيروت، فإن كشف الحجاب الإسرائيلي هو الأكثر صعوبة ودموية.

كانت الرحلة إذاً، حتى وإن تسمّت بالاسم الفلسطيني، رحلة المشرق العربي بأسره إلى اكتشاف تناقضاته، واكتشاف حاضره. وإذا كان الانفجار اللبناني الذي لا قرار له هو العلامة البارزة في هذه الرحلة، فإنه ليس العلامة الوحيدة. فالمرآة اللبنانية كانت الوجه الحقيقي لأنظمة أقيمت على أنقاض العقل. ولدول تنامت أجهزتها القمعية على أنقاض الشعب. العامل الفلسطيني وهو يكشف الحجاب العربي، لم يأتِ بالحلول، لكنه طرح السؤال الأكثر عمقاً، وحوّل المنطقة بأسرها إلى مكان للانفجارات الاجتماعية والسياسية والفكرية. التي ما تزال نتائجها مجهولة.

ولقد قدّر الإسرائيليون أن الحروب الأهلية قد أنهكت الوجود الفلسطيني. لذلك اندفعت إسرائيل إلى اجتياح لبنان عام ٨٢. لتوصل منطقها إلى نهايته. ولتدخل هي هذه المرة في الأتون الذي اعتقدت أنها أغرقت المشرق العربي فيه.

من لبنان إلى البحر، هكذا اعتقد الغزاة. ليستفيقوا على حقيقة أن رحلة لبنان كانت مكلفة وأن البحر المتوسط هو بحر فلسطين أيضاً. الاندفاعة الاسرائيلية إلى إعلان حقيقة المشروع الاسرائيلي بضم الضفّة وغزة، هو الذي أوصل الاسم الفلسطيني إلى القدرة على البدء بكشف الحجاب الاسرائيلي.

وكانت الانتفاضة.

الانتفاضة هي استمرار لتاريخ فلسطيني طويل يتأسّس خارج أرضه، فإذا به يكتشف مكانه الحقيقي، وينتقل إلى المرحلة الأكثر صعوبة. مرحلة كشف الحجاب الاسرائيلي تمهيداً لبدء معركة الاستقلال.

الانتفاضة تضع إسرائيل أمام خيار وحيد: كشف حقيقتها. أي التحوّل إلى جنوب افريقيا ما دامت عاجزة عن أن تستمرّ في لعبة المزاوجة بين الديمقراطية والعنصرية، وبين العلمانية والتوراتية. هذا الكشف لا يعني أن المسألة الفلسطينية بدأت طريقها إلى الحل، بل يعني أن إسرائيل دخلت في مأزقها التاريخي، بعد أن قامت الانتفاضة الفلسطينية بتجريدها من حجابها الأيديولوجي الكثيف.

المواجهة اليوم ليست في الخارج، إنها في الداخل، وقذف المشكلة إلى الخارج صار مستحيلاً، فإلى أين بعد البحر وبعد بيروت؟ ومواجهة الداخل تعني أن على إسرائيل أن تتصرّف كالمستعمرين، وأن قدرتها على إخفاء استعمارها بدموع عقدة الذنب الأوروبية صارت مستحيلة. وهذا يعني أنها ستكون أكثر توحّشاً وأكثر قمعية واستعداداً للمغامرة.

أما الشعب الفلسطيني، فإنه سيكتشف مرة أخرى، أنه وحده. مثله مثل بقية الشعوب العربية التي تواجه القمع والإرهاب وحيدة وعزلاء. الشعب الفلسطيني وحده، لكنه مرة أخرى يصعد إلى مسرح السؤال العربي، ويكون سؤاله هو السؤال الكبير والأساسي. يندفع إلى تعرية إسرائيل من حجابها، لكنه أيضاً يزيل الحجاب عن عيون الجميع، ويسأل هذا المحيط العربي المنكسر بأجوبته الناقصة.

فهل تكون الانتفاضة، أكثر من رد على هزيمة ٨٢، وأكثر من استعادة لما قبل الغزو الإسرائيلي للبنان؟

هل تكون بداية تفكير وممارسة جديدتين؟

إنها الجديد الوحيد في هذا العالم العتيق المتآكل، وسؤالها الكبير هو مدخلنا إلى اكتشاف علاقتنا بالتاريخ.

الحجر

عبد الله الصيخان

هو الحَجَرُ الفلسطينيّ
سيّدُ وقتِنا هذا..
وأجملُ ما يزفّ به الحبيب إلى الحبيبة
يبارك أرضها ربُّ السماواتِ الجميلهْ..
ما خانت ولا لانت
ولا أعطت مفاتنها لقبّعة الصديد
أحبّك يا زمان الرفض
أحبّك
أولُ الإسراءِ أنت وآخرُ الإسراء: إسراءُ
الحجارة للحجارة والبيوتُ قلادةٌ من رفض.

هو الحجر الفلسطينيّ
سيّدُ مَنْ يجيء، ومَنْ يروح، ومَنْ سيصرخ بين
مبنى الأمن والڤيتو
أحبّك يا زمان الوصل
بين دمائهم والأرض.

تحدّث مرةً حجرٌ فلسطينيّ يسأل جاره العربيَّ:
هل مرّت بسمعك قصّة الحجر الفلسطينيّ؟
أغنية الشموس إلى الشموس
مَنْ شاف الأغاني؟
ومَنْ طارت بداخله الحمامه؟

كان مُدوّراً كالشمس صوتُ خديجة العربيّ:
ـ أهدي سلامي إلى أمي في الضفة!
شرّش في دم القلب الصغير ندى لصبّار الخليل، وضجّت
في رمال البال حيفا ثم يافا ثم...
ـ هل تكفي الحجارة يا زمان الوصل
بين دمائهم والأرض؟

ويمسخنا زمانك أيها «الڤيتو»
يحوّلنا الى حجر بليدٍ ليس يشبه ذلك الحجر الشهيد
هو الحجر الفلسطينيّ: زادُ الكفّ، رقم حسابها
السرّيّ، تاريخٌ تحرّك نحو أبواب البلاد ودقّ
أقواها وصاح به أنا الحجر الفلسطينيّ

أحبّك يا حديث الأرض
أول الإسراء أنت وآخرُ الإسراء: إسراءُ
الحجارة للحجارة، والبيوت قلادة
من رفض.(*)

الرياض (السعودية)

(*) من ديوان «هواجس في طقس الوطن» الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب.

لو أن الفتى الباكي حجر

ممدوح عدوان

هذا زمانٌ مِن حَجَرْ
الظلّ وسْطَ الصيف مات من الضجر
والسيفُ وسْط الحرب مات من الضجر
والماءُ في الأنهار قد أضحى حجر
هذا زمانٌ من حجر
إن شئت أن تحيا عزيزاً
كُنْ حجر
واحمل حجر
واضرب حجر
مطر تيبَّس في شتاءٍ قاحل
للغيم جلدٌ صار ينفر كالإبر
ورق تحجَّر في الشجر
والريح تخجل حين تأتي دونما مَطَرٍ
وقد نسيتْ، مع الغيم، المطرْ
فتمرّ شفرتها على الأشجارِ
تسلخها
تهزّ جذوعَ نخل شاحبٍ
وعلى رؤوس الناس ينهمر الحَجَرْ
حجرٌ يرنّ على حجر
حجرٌ.. وينطلق الشرر
هذا الهشيم،
وكان مزهواً على دمنٍ،
يجفّفه الصقيعُ
وسوف يفضحه الشَّرَرْ
حجرٌ من الصوّان يحمل ناره سرًّا
يبوح بها لزند فتى تعبأ بالمراره

ولدٌ خلا من أيّ همّ
في حساب الربح
أو قلق الخسارهْ
هل كان يلعب ذلك الولد الذي
رشق الحجاره؟
أم تلك آيته:
هنا خصمٌ
هنا حَجَرٌ
وبين اللهو والشغب الأبيّ
تمرّ أنهار الجساره
وتهل أمطار الحجاره
هل كان يعرف أنه سمكٌ
وأن البحر مثقوبٌ
وهذا الماء يُسْرَقُ في الدجى
فاختال، مذبوحاً، برقصته
تسلّم «أولاً» في دبكة القتلى
و «شوبش»
ثم ألقى بالحجر
رقصٌ.. كأن الموت لعبتهُ
كأن الأرض لم تنجبْ
ولم تَنْده سواه
فشبّ يحمل وترها
ما زال في فمه مذاق حليبها
كرمى لعينيها إذاً،
سينخّ وسط الرقص دون مذلّةٍ
فيمسّ ركبتها

وترفع بالفخار جبينهُ
فيصير ناراً في وتر
ويميل منتشياً فيلتقط الحَجَرْ
رقصٌ على إيقاع طبل الموتِ
أغنية من البجع المودّعِ
دمعة مسحت بمنديل البطَر
ولد رأى زمناً يقاد إلى المسالخ، ما انتظر
ولد يمدّ يداً إلى وكر الأفاعي
دون أن يخشى الخطر
ولد يمدّ يداً مقاتلة يشيل بها حَجَرْ
حجرٌ بلا معنى ولا لون
يطير إلى الغزاة
يصير أسود
والبلاد تصير كعبتهُ
ومن حجر إلى حجرٍ
صفت أرض بتربتها الطهور
فجاءها وجع المخاض مبكراً
في ظلّ زيتون الخليل
وتجيء معجزة القتال
فينطق المنسي في مهد من الحجر الجليل
وتتوه قافلة الملوك
يدلّها حجر إلى الطفل الجميل
طبخوا له الأحجار
كي ينسى مذلته
فعلّمهم
بأنّ حجارة الطوفان تنفعُ

في مقارعة مع الطغيان
في الزمن البخيل
حجرٌ يغادر أرضه فرحاً
فتنهار السدود
حجرٌ يزاح فترتمي الأبراج عن أعتى القلاع
وترتمي كلّ الشواهد عن مقابرها
وينبعث الجدود
ولد رأى وجه الضحية في القضاة
رأى الخناجر تختفي
تحت المعاطف وابتسامات الشهود
حجرٌ
وينكسر الزجاج
عن الدفيئات
التي حضنت بيوضاً
كي تفقّس في هزائمنا
ولاة نيّئين
ولد يرى عري الملوك
فيعلن الخزي المخبّأ
تحت غطرسةِ الديوكِ
يسجّل العري الذي يخشون
نقشاً في حجر
ولدٌ يشرّش في الزواريب العتيقةِ
كي يلقّح بالعناد
فلا يصاب بهجرةٍ
أو بانتكاسات السفرْ
يرمي حَجَرْ
وتجيئه الطلقات تنبح

يستحيل إلى قمر
ويعود منهمراً بأحجار
تعلّم رميها من هجمة الطير الأبابيل
التي من صوتها ترهبْ
هو وحده يغضبْ
هو وحده يلعبْ
لم يلق بالاً للأغاريد التي انطلقت تنخّيِه
وللصرخات حين دنت تحذِّرهُ
ولم يتعبْ
هو وحده الكوكبْ
هو وحده، والكون أعداءٌ
وفي يده حَجَرْ
حجرُ الفلاسفة الذي
سيحوّل العتم المرسّب في مفاصلنا
إلى ضوء
فيكشف ما تستّره القذارهْ
يتكشّف الوطن المؤمّل عن مغارهْ
هذي بلاد حوّلت سوقاً يباع بها البشر
يتبغدد الغازي
يريح سلاحهْ
فالسوق تقبله زبوناً
(لم يكن إلا على حقّ)
ومؤتمرات أصحاب المروءة يعتريها الضوء
يكشف ما بها من « بورصاتٍ »
والسلاح المشترى بالخبز
حوّل ضد من جاءوا ليشروه
فخبّأ من هزيمة عمرنا خبراً

وغلّف بالعمى بصراً
وحول عيشنا سقراً
يفيض إلى سقرْ
أوَ كنت تدري ما سقر
لولا فتى يرمي حجر ؟
هذا زمان من حجر
فتعلّم الدرس الذي أعطى لنا
الولد الفلسطينيّ في زمن الحجر
إن القلوب تجفّ رحمتها.. وتصبح من حجر
لم يبق شيء للخسارة.. كن حجر
لم يبق وجه لم يمرّغ.. كن حجر
لم يبق ما تخشاه
كن في العري أوضح من حجر
لم يبق شيء لم يبع.. فاحمل حجر
هذا خسيسٌ كان يسرق قوتنا
فاضرب حجر
هذا عدوٌّ قادمٌ
فاضرب حجر
هذا عدوٌّ حاكمٌ
فاضرب حجر
لم يبق عندك من سلاح نافع فاحمل حجر
لم يبق صمت ساتر..
فاضرب حجر
واصرخ
لعل الصوت يصبح من حجر
لم يبق من دمع يريح
فآه لو أن الفتى الباكي
حَجَرْ

وظيفة الأدب، والرواية، اليوم

حنا مينه

من دمشق، المدينة الأقدم في التاريخ، أحمل تحية الثقافة العربية إلى باريس، عاصمة النور، ومركز الإشعاع الفكري العالمي، ويسعدني، كما يسعد زملائي الروائيين العرب، أن نقيم حواراً حميماً وبنّاءً مع زملائنا الروائيين الفرنسيين، في أول لقاء بيننا، على اسم الكلمة، هذه التي نبحث عنها، كما يبحث الصياد عن السمكة، وينتظرها، ويغازلها، ويعاني طويلاً في سبيل اصطيادها، وإخراجها من زرقة البحر، حيث المدى أبعد من الظن، إلى الأرض النبيلة، أرضنا، أمنا، المنورة بأشعة شمس يتوهّج ألقها، كأنه حلم ليلة صيف، منسوج من مخملية عاطفة في قلب حسناء ما خفق قلبها للحب إلا في ليلته تلك.

إن الرواية، اليوم، هي الجنس الأدبي الأوسع انتشاراً في أربع جهات الأرض، والأكثر حفاوة من قبل القرّاء. إنها تتقدّم لتحتل المكانة الرفيعة، الجديرة بها بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهي أن تستأنف مجد رؤية القرن التاسع عشر، فإنها تتقدم لتعطي هذا المجد شموخاً أكبر، يتناسب والنصف الثاني من القرن العشرين، سواء في المضمون أو الشكل، وستغدو الرواية، في القرن الحادي والعشرين، سيدة الأجناس الأدبية، لأنها تزيح القصة القصيرة والمسرحية والقصيدة عن مكانها قليلاً، وتكتسب، في النثر، المنزلة الأرفع، بما هي حياة، وبما هي عالم من مزجة الواقع والخيال، نحن الذين نبنيه، ونشكله، على الصورة التي تنبثق من حلم المستقبل، وتصنع هذا المستقبل ثورة اجتماعية وإنسانية، زاخرة بكل أماني الناس، الذين كان الأدب، في كل أجناسه، متعة ومعرفة لهم، ومانح رؤية لأجيالهم. والرواية، إذن، تحسن

وظيفة الأدب، ومعها مسئوليته، بالحجم الذي لها كجنس أدبي يأتي في الطليعة.

ولا أحب أن أكرر ما هو معروف من أن للأدب وظيفة اجتماعية، فهذا، في عصرنا، أصبح من البدهيات، وصار في خلفية المفاهيم، وفي قمة المنسيات أو يكاد، ذلك الزعم الذي يكرس الأدب للأدب، أو الفن للفن، ما دام لا شيء، في نهاية المطاف، إلا ويقول ذاته، حتى حين يدعي أنه لا يقولها، أو أنه يلهو بها، ويتعبّد لها. هكذا، لوجه اللهو، أو التعبد، أو وجه عشق الكلمة من أجل الكلمة وحدها، وزركشة الألفاظ قلادة من خلبية السراب.

ذلك أن الأدب يأخذ من الواقع، ويعطي الواقع، في تلك العملية الإبداعية الابتكارية التي نحار في سرها، لكننا نتذوق هذا السر الإبداعي بكل حواسنا، وكل جوارحنا، ونقف أمامه دهشين، لأنه السرّ الأعظم، سر تفكيك العالم الداخلي وإعادة بنائه، في صنع جميل، المعلّمية وحدها تملك مفتاح مغارته المرصودة، والمعلّمية وحدها تعرف أن تصوغه من الرؤى والأحلام والأحداث والتهاويل، والمعلمية، كذلك تعرف أن تستمده من المجتمع، من الطبيعة، من العلاقات المؤنسة في الكائنات، وبذلك تكون قد تناولت مادتها المطاوعة للسبك الفني من شيء يمت إلى دنيانا، إلى أحلامنا، وبكلمة أخرى إلى فكرنا، لأنه، حتى الفلسفة اليونانية، لاحظت أنه لا شيء يخرج من لا شيء.

لماذا أقول هذا؟ لكي أؤكد أن الرواية العربية، كالرواية الفرنسية، أو كالرواية بعامة، تستلهم ما حولها، وتستلهم الإنسان، هذا المعطي الأزلي لكل إبداع فني، من الداخل

والخارج، وتنسج ما استلهمته وتضيف إليه الحياة، الروح، أي الفن، وفي وسعي أن أقارب الحقيقة حين أذكر أن الرواية العربية بخَير، وهي في أفضل حالاتها، وتضع في حسابها دائماً أمرين أساسيين: أن تعمق تجربتها، حدثاً وفناً، وتشقّ طريقها، عبر بيئتها، إلى عالميّتها، وتملك إضافتها المستقبلية، الإضافة التي تكثّف تجربة إنسانية حية، معاشة، وتعطيها أن تكون في المستقبل، كما هي في الحاضر، شريحة اجتماعية مكتوبة بلغة روائية على مستوى العصر.

قد يقال إن الرواية العربية لم تخترق جدار الصوت بعد، وأقول أين هي الرواية الأوربية أو غير الأوربية التي تخترق جدار الصوت، بمعنى أن تكون رائعة الروائع، ومع ذلك يمكن أن أذكر، إذا سمعتم، ثلاثية الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ، « قصر الشوق » لأقدم مثلاً على روعة رواية لا تقل في أهميتها، وفي قيمتها الفنية عن رواية « مائة عام من العزلة » لماركيز، أو أن أذكر، لو يتسع المجال، أسماء روايات عربية كثيرة تقف على نفس المستوى الفني للرواية العالمية المعاصرة.

أما بالنسبة لي، فإنني روائي واقعي رومانتيكي كما يرى بعض النقاد، وأذهب أكثر فأقول إنني روائي قدّم في رواياته صورة للواقعية الاشتراكية، بعد أن ثبت أن الواقعية الاشتراكية طريقة في التعبير الفني لا تخص البلدان الاشتراكية وحدها، بل هي تستخدم خارجها أيضاً، بما استطاعته من إضافة البعد الثالث، المستقبلي، بعد أن كانت الواقعيات قبلها تتناول البعدين: الحاضر والماضي فقط، مع إيماءات مستقبلية في أفضل الأحوال، وقد تمكنتُ، في ما كتبته من روايات حتى الآن، من طرح القضايا طرحاً صحيحاً، وهذا هو المطلوب من الأدب والفن. وقد قال مكسيم غوركي: « بما أن حقيقة المستقبل واضحة وبسيطة، فإن للكاتب أن يجنح إلى البساطة والإيحاء ». ودافع غوركي بحرارة عما أسماه بالرومانتيكية الثورية، مبرراً موقفه بأن « هذه الرومانتيكية ليست في حقيقة الأمر إلا اسماً مستعاراً للواقعية الاشتراكية » والمهم هو التخييل، هو الابتكار، هو التجريب، هو تعدّد الأشكال والأساليب، هو الصدق، وهو الحرارة، حين يكون علينا أن نبقي الجمرة المقدسة مشتعلة في صدرنا، وحين يكون علينا ألا نلتقط ما تقع عليه العين وما تسمعه الأذن، أو ما ينعكس في الذات، إلا بعد أن يختمر في ذاتنا، ويصير ذاتاً أخرى، إبداعية هذه المرة، في تلك العملية المعقدة التي تعطي فناً حقيقياً، مبدعاً، وبذلك يتحول ما هو في المحسوس، إلى شيء غير محسوس، نستشعره، في صور مبهمة، ونرتعش له من تأثرات داخلية، إيهامية، أو حسب ما قال بريخت: « إنني أتلقى في ذهني تمثّلات مبهمة للألوان، وانطباعات خاصة لبعض فصول السنة، وأسمع إيقاعات بلا ألفاظ، وأرى لفتات بلا معنى، فتنمو لديّ رغبة في خلق تكوينات أشكال غير مجهولة، هذه الأخيلة غير قابلة للتحديد بأي حال، وأظن أنها على قدر كبير من الشفافية، لكنها موجودة، إنها ماثلة أمامي ». (من كتاب منهج الواقعية في **الإبداع الأدبي** للدكتور صلاح فضل).

لقد ولدت الواقعية في الأدب العربي، وفي الرواية العربية تخصيصاً، منذ الأربعينات من هذا القرن، وصارت تياراً زاخراً، على درجة كبيرة من التعميمات الفنية، وفي هذه الرواية جرى التعامل مع الواقع، ليس بصورته الجاهزة، أو الكاملة، بل مسته يد التغيير والتبديل، سواء في صياغته، أو في إعطائه شكلاً ما، شكلاً تخلّق به روائياً في غير الشكل الذي كان عليه في المجتمع والطبيعة.

وأنتم تعلمون تماماً، أن الكتابة الروائية ليست انزلاقاً في فراغ، أو دوراناً على محور بعينه لا تتعداه، بل هي بناء من صور، يكتسب نفسه في المشهد الروائي، على أساس اقتصاد دقيق ومحكم في الكلمات، وعلى درجة عالية من المهارة في جعل الصورة المتشكلة في المخيلة، صورة مقروءة في العين، مرئية بالباصرة، ممتعة في التذوق، متسقة مع السياق، ذات إيقاع وتشويق كاملين، الأمر الذي يجعلنا نتعلم، كما في الفنون الأخرى، أن نركز، وأن نكثف، وأن نستثمر الزمن، ونكسر ترتيبه وتواتره، فنبتكر من خلال الرواية ماضينا وحاضرنا وأحلامنا وذاكرتنا كلها.

وهكذا فالرواية المشغولة جيداً، على أساس الموهبة، وعلى أساس الحدث، وتناميه، سياقاً وشخوصاً، تسيطر علينا، وتعطينا دلالتها من ذات موضوعها، ومن فكرته ونسيجه، ومن روعة صياغته، حتى ننسى أنفسنا أمام مثل هذه الرواية التي تأخذنا إليها، وتضعنا في جوها، وتملي علينا، بإيقاعها وتشويقها وشاعريتها معاً، ما تريد ان تقول، حين يكون لديها ما تقول، ويصبح الخلق الروائي، في هذه الحال، خلقاً معالجاً بالفكرة وتحليلها، وكذلك تجسيدها عبر الصور، عبر الإيحاءات، وعندئذ ننفعل، وندغم، دون أن ننسى أنفسنا، ونتأثر بالعالم الرحيب المفتوح أمامنا، المتشكل صفحة بعد

صفحة، ونقع تحت سيطرته، لأنه عالم من بنائنا، من ابتكارنا، وليس منها في آن، فهو واقع وخيال، وهو أدب حقيقي ذو موهبة عالية.

ومن المفروغ منه أن العمل الروائي يرتكز على الصراع، على تصادم المتناقضات في قلب وحدتها، على فهم جدلية الحياة، وإبراز تنافرها وانسجامها، لتأتي الرواية بعد ذلك متساوقة وهذا الكل، متناغمة في شموليتها، وفي رؤيتها الإنسانية وطرحها الاجتماعي، أو تحليلها النفسي. ويظل الإنسان، ابن الوجود، وسبباً من أسباب صيرورته وجوداً حياً عاقلاً ومتطوراً، هو مدار العمل الأدبي الفني، ومن هذا الإنسان، حين نكون مستلهمين للواقع في تحوله فناً، يجب أن نأخذ، وله يجب أن نعطي، ولن يكون ثمة أخذ وإعطاء إنسانيان إلا بفهم المجتمع. وبامتلاك مفهوم متكامل عنه، لأننا في الوسط الاجتماعي الذي نعيش فيه، ونتحرك ضمن بيئته، برغبة صادقة أمينة في التعبير عن قضاياها ومشاكلها وتطلعاتها، نكون قد أدينا دورنا، لا متفرجين على ما يجري، بل ومساهمين أيضاً في تغيير هذا الذي يجري.

إن وظيفة الأدب والرواية اليوم، كما كانت دائماً، هي أن تصنع المستقبل، وصناعة المستقبل هي صناعة الثورة، وفي عالم مهدد بالحرب النووية، وبالفناء البشري، وبالعدوان على الغير، وأرضه، وحقه، عليها، في الأدب والرواية، أن يعملا، من خلال الكلمة، منثورة ومنظومة، وفي سوية فنية رفيعة، توائم بين الأصالة والحداثة، على مناصرة السلم العالمي، والتحرر الوطني، والتقدم الاجتماعي، وشجب الاستيلاء على أرض الغير بالقوة، واستنكار الإجرام الموجه ضد الذين يناضلون في سبيل إنهاء الاحتلال، واستعادة الحقوق المغتصبة، كما يجري الآن في الأراضي العربية المحتلة، حيث الانتفاضة الشعبية، أو انتفاضة الحجارة كما انتزعت، واستحقت، اسمها، قد هزّت الضمير العالمي، واستثارت سخطه ضد القمع الدامي الموجه ضدها من قبل الاحتلال الاسرائيلي.

ومن الطبيعي أن ما ذكرته، هو جانب من مهمة الأدب والرواية، إلى الجانب المتصل بالقضايا المباشرة والساخنة في وطننا العربي، وكذلك القضايا العالمية، كقضية السلم في وقتنا الراهن، لكن مهمة الأدب، قد كانت، وستبقى، تتناول قضايا العصر الكبرى، بالاهتمام نفسه الذي تتناول فيه قضايا المجتمع والطبيعة والناس والذات البشرية، والقضايا الإنسانية بعامة، من الحب إلى المرأة فالرجل فالزهرة، فالشجرة، فالبحر والغابة، وكل نوازع الإنسان، وكل تصرفاته، الداعية والعفوية، وكل سلوكيته الاجتماعية والنفسية.

إن ما ذكرته عن الانتفاضة الشعبية في الأراضي العربية المحتلة، هو مثل على الأحداث النضالية، بكل أشكالها وألوانها، التي يواجهها الأديب والروائي العربيان، وفي مقدمتها قضية الديمقراطية، التي لا يزدهر الأدب، في كل أجناسه، إلا في ظلها، وإذن فإن لدينا، نحن الروائيين العرب، الكثير الكثير من الموضوعات التي تطرح نفسها علينا بإلحاح. ومنها موضوعات الاستغلال والاستثمار والاستعباد من قبل إنسان لآخر، ومن قبل الاستعمار لبعض دول العالم الثالث، ونحن لا نستطيع، ولا ينبغي علينا، أن نتجاهل هذه المواضيع، لأنها من نسيج حياتنا اليومي.

قيل لشاعر تشيلي الكبير، بابلو نيرودا. لماذا لا تتحدث عن الزهر؟ فأجابهم: انظروا الدماء على بلاط شوارع تشيلي. ونحن مع حديثنا، أدبياً وروائياً، عن الزهر والعطر، والنفس الإنسانية بكل ما في عالم النفس من غنى، لا بد لنا أن نتحدث عما هو خارج هذه النفس، وعن مقاومة العدوان والاحتلال، وعن الدماء والضحايا في أراضي فلسطين العربية المحتلة.

آمل أن أكون قد وفقت في التعبير عن وظيفة الأدب والرواية اليوم، من وجهة نظر الروائيين العرب، والقضايا التي تواجههم، القضايا التي يريد الناس عندنا أن يروا صورتهم، في مرآتها. ومن المؤكد أننا في تناولنا للقضايا الاجتماعية والوطنية والقومية، نستبعد الخطاب السياسي، ونعتمد الخطاب الأدبي، وننبذ الإسقاط والافتعال والصراخ في الفن، لأنه لا شيء يقتل الفن مثل التعسف والإسقاطات والصراخ الذي يذهب، كالزبد، جفاءً (*).

(★) ورقة قُدمت إلى «ندوة الإبداع الروائي اليوم» التي أقامها معهد العالم العربي في باريس من ١ – ٤ آذار ١٩٨٨.

الروائي العربي والمجتمع

جبرا ابراهيم جبرا

الكاتب العربي، كغيره من المثقفين اليوم، يجابه إشكالية معقّدة، تتداخل عناصرها وتتفرّع، وعليه أن يتعامل معها بوعي وإرادة. وبعض هذه الإشكالية يتمثّل في أن به شعوراً بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره، ولكنه لا يفلح دائماً في إعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ، بحيث يبقى في حيرة تجاهها، وهو يريد أن يحقق التعبير الذي يستطيع احتواءها بصورة او بأخرى.

والزمن العربي مبتلى بالفواجع المتلاحقة، ولكن هذا الزمن العربي لا يمكن أن يبقى ساكناً في خضم من أزمان أخرى تحيط به، وتكاد تكون مدوّمة حوله. ولأن على هذا الزمن أن يجد وسيلة للتناغم مع الأزمان الأخرى كي يقي نفسه مغبّة السقوط والانكسار، فإن المثقف يجد تناقضاً حاداً ومؤلماً بينه كجزء من زمنه، وبين الأزمان التي تفرض عليه حركة قد لا يستطيع أن يواكبها. وهنا السرّ في هذا الإشكال: فهل يكون الحلّ في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدر لا يمكن اختراقه، أم يكون الحل في إيجاد القدرة على استيعاب الإيقاعات الأخرى بشكل من الأشكال؟

وقد واجهتُ هذا الإشكال، أولاً، كأمر صادم، محيّر، يكاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته. ثم كانت المحاولة لفهم هذا الإشكال والنفاذ إلى حقيقة عناصره، أملاً في إيجاد الحل الذي ينهيه، ويمهّد لفهم القضايا الإنسانية الأكبر التي لا بدّ أن يستدرجها مثل هذا الحل.

لم يكن هذا السياق انسيابياً يعتمد التوالي، بل ضرباً من جدلية مستمرة في طرح الموضوعة ونقيضها، والمطالبة بالدمج بينهما والخروج لموضوعة لاحقة.

هذه التجربة الجدلية كان عليها أن تبقى حيّة في الذهن والوعي، لكي لا تجمد عند طرح نهائي. وأغلب الظن أن المثقف عندما يبلغ ذلك الطرح (لموضوعة ما) الذي يقف عنده كأمر نهائي، فإنه يخضع للإشكال عوضاً عن مجابهته، ويعود راضياً إلى البدايات التي كان المفروض أنه قد انطلق منها أصلاً واستنفدها.

أذكر أنني أيام دراستي الجامعية كنت أكتب بحثاً كل أسبوع للأستاذ المشرف في موضوع أدبي يقترحه علي، وكان كل مرة تقريباً يدهش لبعض ما أقوله، لأنني لم أكتف بإعادة ما قاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث وكان يسمّي هذه الناحية من كتاباتي، أو دراساتي الأسبوعية بـ «الناحية الجبرويّة» ـ نسبةً إلى اسمي ـ إلى أن أدرك بعض ما أعانيه من معالجة للإشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلك الأيام، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة أجنبية كبيرة (كيمبردج) تعجّ بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر.

فيما بعد وجدت أن الإبداع هو الذي سيحسم الأمر بالنسبة لي، وليس مجرد التأكيد على الرأي، على خطورة ذلك، وكانت قضية الإبداع، منذ أول نشأتي، تلحّ عليّ وتستأثر بجزء كبير من همي وتفكيري، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة ما لديّ أو ما أكتسبه من رأي بشكل نقدي أو دراسي. وعرفت عند ذلك هذا التراوح الحارّ، العطش، المتطلّع، المبرّح، بين أن يفهم الإنسان عقلانياً قضية ما، بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو

موضوع النقد والتحليل، ولعلني حتى هذا اليوم، أجد نفسي مأخوذاً بهذا التراوح الذي هو، في النهاية، ما أنجزت وما أرجو أن أنجز.

هل يكون إبداع المرء تطبيقاً لنظرية مسبقة هي خلاصة دراسةٍ وموقفٍ حضاري معيّن ودورٍ ما يلعبه في المجتمع، أم أن النظرية هي، في حقيقتها، دفاع وتعليل وعقلنة لإبداع تفجّر في أعماق النفس، رافضاً السيطرة العقلانية المسبقة، والأدوار المبرمجة؟

وجاء يوم سألت فيه نفسي: أي معنى أجد لحياتي في كوني كاتباً في هذا العصر، وفي هذا المجتمع بالذات؟ إنه سؤال كبير ومخيف، لأنه يطالب المرء بإعادة النظر في كل فعل قام به، وكل رأي عبّر عنه، وكل وضع وكل شخص ابتدعه، وقد جازفت وقلت: إنني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر، لكان الأجدر بي ألاّ أنتمي إليه. ولكنت «حينئذٍ» كمية مهملة أخرى سُلبت العقل والإرادة.

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها، ولو لم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق الكتابة التي هي، في نهاية المطاف، تأمل الذات في الكون وتحريك شيء ما فيه، لكان من الممكن أن أبقى دون أن أكتب. غير أن هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني، يمتّعني ويجرّحني، ولا أجد لنفسي إلا الضرورة الواحدة التي تدفعني دوماً في اتجاهه. أن أكون كاتباً في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعضٍ من أعماقه، ومحرّك لبعضٍ من قواه.

فالكتابة، في مجتمعي، هي حياة ودلالة في الحياة. أي أنها العيش بشكل مضاعف، بشكل غزير وملحّ. وهي دلالة على أن هذا العيش الغزير ممكن دائماً، ولكنه لا يتحقق دائماً لكل من يريده، قد نقول إن التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تياراً فائضاً، متواصلاً، يجمع بين الأزمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها. كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها. والكتابة إنما تستقي من هذا جميعاً وتصب فيه، وتأخذ معه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً... فالتاريخ، كما نعلم، ليس هو الحدث فقط. إنما هو الحدث مرويّاً ومعاداً تركيبه في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني. أي أن التاريخ هو الحدث داخلاً في صيغة اللغة، ولن يوجد إلاّ عن طريق اللغة. والكتابة إنما تحقق ضرباً من التاريخ، وتوجد دلالاته، لأن الكتابة هي التعامل الأبهى والأروع مع اللغة.

ولذا فإن علاقة الكاتب بالواقع اليومي لمجتمعه وثيقة ومتعدّدة الأطراف دائماً. ومهما بدا أنه يعتزل بنفسه حين يتعامل مع الكلمات، فإنه ليس كياناً منفصلاً عن الكيانات التي تجعل لوجوده معناه. ولذا فإن علاقته بالواقع اليومي هي علاقة بضميره وضمير مجتمعه معاً، بضمير أمته وضمير الإنسانية كلها، في آن.

يخيّل إليّ أن المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في وقت واحد. والكاتب هو الذي وُهب تلك المقدرة الغامضة على وعي تلك المستويات كلها في وقت واحد، كما وُهب تلك اللجاجة الفكرية التي تلحّ عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعاً في كل لحظة.

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي؟ أم أنها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولي؟ الواقع اليومي هو وقائع، والحقيقة الآتية هي حقائق، والإحساس الآني هو أحاسيس لا يضبطها الزمن. والحياة، على هذا النحو، لا بد لها أن تكون أيضاً ملأى بالألم وحسّ الفاجعة. كما تكون ملأى بالحب، بأشكاله التي لا تحصر...

وبالنسبة للكاتب، فإن الارتباط بين هذين البعدين، ما هو واقع يومي وما هو حياتي تاريخي، يؤدي به إلى بعد آخر قد نسميه «البعد الروائي». وعن طريق البعد الروائي، قد يوجد الكاتب سبلاً في الحياة تؤدّي إلى تجديدها، أو إدراكها على غير ما يتوقع المجتمع. وهذا ما يجعل المجتمع أحياناً يلقي على الروائي مهمّات أكبر بكثر مما يستطيع تحمّله فنّه الروائي، فيطالب بإعادة إبداعٍ للواقع وللحياة، وبإيجاد حلول هي أصلاً من اختصاص أنواع أخرى من المعرفة: التاريخ، السوسيولوجيا، علم النفس، وغيرها من العلوم.

لا شك أننا نعيش في فترة شديدة الحيرة، كثيرة التساؤل، حيث الطرق متاهات، وحيث المؤشرات كثيراً ما تؤدّي إلى غير ما تشير إليه، فيتبدّى في الناس توق إلى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم أشبه بالمُوْحَى عند البدائيين، يذهبون إليه بأسئلتهم فيجيب عنها. يذهبون إليه بأعبائهم فيرفعها عن كواهلهم. يذهبون إليه بحيرتهم فيدلّهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم. إنه توق بدائي وعميق في النفس الإنسانية، وهو شديد الحضور، بشكل خاص، في الأزمنة الصعبة.

ويبدو أن الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب، عن حق أو غير حق، هذا التوق في الناس. فبينما يُقبل بعضهم على ما يكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الآلام النفسية،

أو كوسيلةلإنقاذ آنيّ من هذه الآلام، راضين بما ينالونه من الرواية، نجد أن البعض الآخر، الأكثر تأكيداً على تساؤلاته وحيراته، يطالب الروائي بما لا يمكن لفنّه أن يحققه من أجوبة، لأنها أجوبة قد يطلبها هؤلاء من صنوف المعرفة الأخرى. أي أن هناك قدراً من تطلع المجتمع لن يكون إلاّ خارجاً عن الصدد بالنسبة للفن الروائي. ومع ذلك فإن الرواية ما زالت تتمتع في أذهان الكثيرين بشيء من سحر الكهانة. فالرواية، منذ أن روى أول إنسان حكاية على أهله وذويه، أو أهل حيّه أو قريته، هي رجوع الراوي من عالم مكتظّ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون، فيعرضها عليهم بأقساط يتسنى لهم تخيلها وإدراكها من الداخل لكي تغني حسّهم بانفعالات الحدث والفعل والإنسان، وبالتالي تجعل نوعاً من الدراية أو الحكمة أقرب إلى تناولهم في معالجتهم أمور حياتهم... أي أن الرواية، فضلاً عن كونها مسلّية، أو مشوّقة، أو مثيرة، تحمل في تضاعيفها بذرة الحكمة أيضاً - هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يتميّز بها المرء. وهي بذرة مهيأة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقّاها.

ولكن الرواية لن تكون بديلاً لأشكال المعرفة الأخرى. فهي، في النهاية، إنما توحي وتنذر، وتثير بدورها التساؤلات. ولكنها لا تستطيع، ولم تستطع يوماً، أن تأتي بالأجوبة القطعية - وإلاّ لبطلت أن تكون فنّاً.

وهذا الفن نرى الآن أن المجتمع يتابعه في أعمال الروائي الواحد، إذا استقطب اهتمام المجتمع بالمواضيع التي يتوخّاها أو نوع الشخصيات التي يخلقها، والمجتمع يفعل ذلك أحياناً بضرب من الإلحاح يجعله يناقش الروائي ويكاد يحاسبه على ما يبتدع. وهذه ظاهرة يفرح لها الكاتب، مهما يكن النقاش أو الحساب. وقد قيل لي أكثر من مرة إن أبطال رواياتي، مثلاً، في الأغلب محكومون بالوعي - الوعي بمشاكلهم وبما حولهم؛ وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها أو تواجههم، غالباً ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء، لا عامل سعادة أو بهجة في حياتهم.. فلماذا يحصل هذا كله وعلى هذا النحو؟

ثمة أجوبة عديدة ممكنة لمثل هذا السؤال. وأقلّ وأبسط ما يمكن للكاتب أن يقوله هو أن أشخاصه، إذا كانوا محكومين بوعيهم. فوعيهم نوع من المعرفة، وهو حتماً نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة مستمرة للتغلب عليه، أو الرضا به. وهذا يؤدّي بهم إلى ضرب من النشاز مع واقعهم عليهم أن يتدبّروا أمرهم معه. ولا يمكن للشخصية أن تتمتع بعمق يستحق التأمّل إلا إذا كان لها مثل هذا الوعي. وهي إذا تخلّت عن وعيها فقدت حقها في الوجود في سياق القصة التي تعيشها.

ثم إن ملامح الشخصية لا تتبين إلا بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين، والاختلاف هو رفض الفرد أن تفنى شخصيته في السياق المجتمعي العام: والذي تفنى شخصيته على هذا النحو لا يمكن أن يكون له ظل على الأرض يذكر، ولن يُفيد منه المجتمع في شيء. والاختلاف في الشخصية لا بد أن يكون متأصلاً في الوعي الذي تتميز به. وهو وعي لا تتنازل عنه الشخصية، لأنه يفتح لها مساراتها. حتى ولو كانت مسارات تؤدي إلى الشقاء، والبؤس. ومع ذلك فإن البهجة، أو السعادة، تأتي كالوميض فتترك أثراً كأثر شعاع الشمس إذ يسقط فجأة من كوّة في غرفة مظلمة، ثم ينقطع بانغلاق الكوة، فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع.

فالبهجة، أو السعادة، هي الزائل - ولكنها موجودة دائماً طيّ الإمكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها، وتجد تبرير بقائها فيه.

لا بدّ أن ثمة ارتباطاً بين هذا المفهوم للحياة، وبين إحساس الروائي بالوجود الإنساني. فالروائي في الأغلب لديه إحساس بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى، والذي يجد فيه، مع الفيلسوف الإسباني أونامولو، استزادة من الحسّ بالحياة نفسها، أي أن فيه تكثيفاً للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة.

أما الإحساس بالوجود الإنساني، الذي يلحظه المجتمع في الكاتب كإحدى صفاته البارزة، فهو أكثر تعقيداً من أن يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز، أو الضوء والظلام، وهو الذي يجعل الكتابة قضيّة ملحاحة، ولا مردّ لها. وشخصيات الرواية هي بعض الوسيلة التي يستوضح بها الكاتب إحساسه بالوجود الإنساني في شتى أشكاله. ولذا نجد أنها كثيراً ما تكون في حالة من اللاانسجام مع الحياة ومع بعضها البعض. بل وحتى مع أنفسها.

وهذا كله من طبيعة الأمور. فالقصة، منذ أقدم الأزمان، إنما هي وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم الراوي، أو المؤلف، على صعيد معيّن، ليهيئ المسرح لبروز أسباب هذا الصراع. ويستثار همّ الإنسان وفضوله عندما يرى أن ثمة

صراعاً يتصاعد ويحتدم ويؤدّي إلى نتائج يصعب التكهّن بها - فيزيائياً أو نفسياً. ولكن لنا أن نحدس بأنها لن تخلو من العنف، وقد تؤدّي إلى الموت، ذروة كل صراع... وهذه صورة مبسطة لعملية بنائية أساسية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحديثة، بالإضافة إلى العنصر التركيبي التقني في إعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل.. وبذا يتحتم وجود هذا اللاانسجام بين الأشخاص أولاً، وبينهم وبين الحياة، وبينهم وبين أنفسهم. والأخير له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة إنسانية تؤثر في المسلك البشري، والاجتماعي، بقدر ما تؤثر أنواع اللاانسجام الأخرى. ومهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه التضاد أصلاً. فهو يأتي بجزيئات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة، ويفرض على هذا التنافر شكلاً من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة، أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركسترالي، حيث تتمازج أصوات من آلات متباينة تطلق أنغاماً متباينة، ولكنها تنسجم صوتياً في الصيغة السمفونية الكاملة، ولعلّ متعة القارئ، بقدر متعة المبدع، تعود في أصلها إلى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات المتضادّات التي تصطرع في داخله.

ويلاحظ المجتمع على الروائي اليوم انعدام الصفة المطلقة في أبطال رواياته، والبطل الواحد قد يكون هو الشاهد وهو الضحية معاً. بل إن رؤية الكاتب أقرب إلى قول الشاعر بودلير: «أنا الجلاّد، وأنا الضحية.. أنا الجرح، وأنا السكّين». وقد يسترسل في تأمله ليرى أن عصره يتكشّف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي - على حدّ قول المتصوّفة - «مجمع الضدّين». وذلك كله، ولا ريب، جزء من الحسّ المأساوي للحياة.

وما من ريب أيضاً في أن المجتمع يرى في الروائي لا محرّكاً فقط للفعل - على المستوى الذاتي على الأقل - بل محرّكاً للحلم أيضاً، إن جاز هذا التعبير. ولعله يحدس بالعلاقة الوثيقة في ذهن الروائي بين الحلم والفعل، وكيف أن الواحد منهما يغذّي الآخر عن طريق الفن على نحوٍ له أثره العميق في مسارات الحياة. وهنا نجد في شخصية السندباد البحري رمزاً أساسياً من رموز الكيان العربي. عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته، هل كان صاحب حلم أم صاحب واقع، أم أنه كان صاحب الاثنين معاً؟ وأين يبدأ الحلم، وأين ينتهي الواقع، إذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي اليومي في مدينته، ويتوق إلى ركوب البحار التي يعلم أنها ستأتيه بالأهوال؟ هل كانت حياته المدينية هي الواقع، ومغامراته هي الحلم؟ وعندما يعود من المغامرة كل مرة محمّلاً بالذهب والجواهر، هل كان يعود من الحلم إلى الواقع؟ إنه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره، لأنه من صنع الحلم والواقع معاً، بحيث يتعذّر عليه أن يفصل بين الاثنين. وكلما روى قصة إحدى رحلاته فهو إنما يدمج - عن طريق الفن - الحلم بالواقع، أو الواقع بالحلم، لكي لا يستطيع البقاء: لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً، وقصصه هي الشاهد على ذلك.

لعلّ كلّ روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في أثناء عيشه اليومي من ساعة الى أخرى، ومن تجربة إلى تجربة، يفعل في حقيقة الأمر ما فعله السندباد. ولا بد له من ان يفعل ذلك. بل إن روائياً كبيراً مثل مارسيل بروست يتطرّف في هذا الرأي، فيزعم «أن يحلم المرء حياته أروع من أن يحياها»!

والروائي في مواجهة المجتمع إنما يعلن، بطريقة أو بأخرى، أن كتاباته ليست إلاّ محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائقية والحلمية معاً. ويجري الحديث هذه الأيام عن «حقائقية الخيال الروائي» و «خيالية الحقائق الواقعية»، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل إنسان يقرأ. والمجتمع يعي أن الرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسيّة والنفسية معاً، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله، وبكل خلجة يختلج بها كيانه. إنها في النهاية دعوة إلى وجود أشدّ غزارة، وحياة أشدّ حرارة وجيشاناً. وهنا لم نتطرّق بعد إلى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه إلى المناطق المظلمة من رغبات وتفاعلات المجتمع، دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو بالذات، هذه الدواخل المتاوجة دوماً بالفرح والعذاب، بالنشوة والألم.

لقد بدأ الروائي، اعتماداً على هذا كله، يحتل مكانة في المجتمع العربي كانت لقرون طويلة حكراً على الشاعر. ومع أن للشاعر مكانته الباقية، وإذا استطاع أن يكون فعلاً لسان القبيلة المفاخر بها والمحرّض لها، إلا أن المدينة العربية اليوم، بتعقيدات وتداخلات العيش فيها، أخذت تستجيب لهذا الكاتب الذي ما زال فيه شيء من «حكواتي» ألف ليلة وليلة، مركَباً على راوٍ جديد يتأمل في شرعية وجودنا في هذا

العالم. فالكتابة الروائية تنظّم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي، في حين أن جذورها ما زالت ضاربة في التراث. وواقع الأمر أن الكتابة، بحد ذاتها، عمل ثوري، سواء أحسّ بذلك المجتمع أم لم يُحسّ. إنها طريقة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها، بدءاً من الذات وتعقيداتها، وانتهاءً بالعالم وتعقيداته.

فإذا كان ثمة من علاقات بين الذات والعالم ـ وهي مبرّر الحياة الأول والأكبر ـ فإن الكتابة، وبخاصة الروائية منها، هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرك الذات وتحرّك العالم معاً.

رب قائلٍ: إن الإنسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذّب ويُثري ويفتقرُ من خلال تحركه في العالم دونما حاجة إلى القلم والورق بمعناها الإبداعي، وما من شك في أن الأكثرية العظمى من الإنسانية إنما تفعل ذلك بالضبط. غير أن هذه الأكثرية لا تهمها الكشوف التي ما كانت الحضارة ممكنة بدونها، والتي لم تأت إلا عن طريق القلم والورق على أيدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعة الأساسية التي يحيون بموجبها، فليس غريباً أن نقول: إن حضارة الإنسان بدأت بالكتابة.

عندما أخذ الإنسان يكتب، استطاع لأول مرة أن ينظر في أعماق نفسه، وبالتالي في أعماق الإنسان الذي راح يصنع الحياة، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان، ويطالبه بالحركة المستمرة، فيزيائياً وذهنياً، لكي تتراكم المعاني في وجوده، وتنتفي عبثية الحياة.

فالكتابة الإبداعية هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم أحيانه، ومن هنا مشروعيتها وضروريتها، ومن هنا قيمتها الثورية، إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرة أن تضفي بهاءً مستمراً على الوجود في عالم يعجّ بالتمزيق والفوضى. والروائي في المجتمع العربي يعرف هذه الحقيقة، بل إن المجتمع إذ يُقبل على كتاباته يطالبه دائماً بتذكّرها، ويتوقع أن يرى في ما يكتب انخراطاً عنيفاً في تجربة المجتمع، بل في تجربة العالم بالذات، ولن يرضى منه في النهاية بما هو أقلّ من ذلك (*).

(★) ورقة قدمت إلى ندوة «الإبداع الروائي اليوم» التي أقامها معهد العالم العربي في باريس من ١ ـ ٤ آذار ١٩٨٨.

أسئلة الـرواية، أسئلة النقـد: حوار مستحيل؟

الدكتور محمد برادة

١ـ سؤال « الخانة الفارغة »

أسئلة الرواية أقدم مما نتصور.. أقدم من تبلورها جنساً تعبيرياً يحتل الصدارة منذ القرن التاسع عشر. ويمكن أن نعود ببداية تلك الأسئلة إلى الخانة الفارغة التي تركها أرسطو عندما نظَّر الأجناس الأدبية في عصره وترك إمكانية استنتاج جنس تخييلي سردي ذي مضمون مبتذل سيطلق عليه فيلدنغ Fielding وبعد عدة قرون، تسمية رواية أي: « ملحمة كوميدية نثرية »[١].

وأسئلة « الخانة الفارغة » أعمق مما نتصور لأنها دائماً تُحيلنا على هذا الجنس التعبيري الذي وُجِد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلاً للتلاشي والانبعاث ملتصقاً بالآني والسرمدي، مُتعيّشاً على الشعر والملحمة والأساطير والمحكيات والقصص الخرافية والشعبية.. وعبر التحوّلات المتجددة للرواية، ومن خلال انفتاحها واستمدادها من جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية، أصبحت، بامتياز، الشكل ـ السؤال الذي يتوسله الإنسان في مغامرته اللامتناهية بحثاً عن توازن مُتوهَّم، أو سعارة بِكْر، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء.

أي سؤال فَلَتَ من شَبَكةِ الرواية المقتنِصة للتافه والجوهري، لليوميّ العابر والوجوديّ المقلق؟ وهي ليست أسئلة تَصُوغُها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية.. بل هي تستمد قوتها ـ بالرغم من قصورها النظري ـ من فوضى المعيش وتجاور التشخيصات المتناقضة، من تداخل الأصوات واللغات والتقاط التبدلات التي تتمّ ضمنياً خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والايديولوجيات. والشكل الروائي بعناصره المتنوعة وتوليداته غير المستنفَدَة، بتاريخه وإنجازاته التي تجعل منه وسيطاً بين الواقع والمتخيَّل، بين الرغبة والحلم، بين الرضى والتمرد.. يغدو أيضاً خطاباً ملتبِساً، أقصد خطاباً مُقلقاً، متقلّباً، حائلاً بيننا وبين الاحتماء بالثوابت وبما نتوهمه من تكرار في الحياة. من ثم فإن أسئلة الرواية لا تتجدد بطرح إشكاليات غير مسبوقة بقدر ما تكتسب صلابتها وفاعليتها من خلال تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي. وهذا التخصيص هو الذي يحمي الرواية من وَهم « أدب لازمني » يضمن الخلود مسبقاً! ومهما تقاربت « كُليّاتُ المتخيَّل » في الثقافات جميعاً، فإن التحقّق الفني النوعي هو الذي يضفي الحياة على المتخيَّل من خلال جدلية العام والخاص. والروائي يواجه أيضاً أسئلة الرواية التي تجد أجوبة مؤقتة من خلال مغامرة البحث عن لغة متفرّدة هي لغة النثر الروائي المطبوعة بالحوارية والتعدد، المأخوذة في شَرَك الانشطار والشك، الموزعة بين الحلميّ والملموس، المفتوحة على ذاكرة النصوص وعلامات الموضة العابرة. من ثم فإن الروائي المسؤول أساساً عن عبور المتخيَّل من منطقة العدم والامكان إلى حيز التحقّق النوعي، يخصص أسئلة الرواية ويَبْصُمُها من خلال حواره الخفيّ والمعلن مع ثقافته ومع التراث الإنساني. لذلك، فإن الرواية ـ حتى وإن قصدتْ إلى تحقيق متعة خالصة ـ فإنها لا تنفصل عن المعرفة: معرفة ذات خصوصية تسلك المنعرجات وتمزج العقلي

---

(١) كما أوضح ذلك جيرار جينيت في كتابه Introduction à l'Architexte، لوسوي، باريس، ١٩٧٩، وخاصة في ص. ٨٥، حيث يستنتج أن أرسطو عرف الرواية الحديثة كاحتمال قبل أن يعرفها بوصفها « محكياً وضيعاً » (Récit - bas).

بالاسطوري والمرئي بالمسموع والتجريبي بالمقروء.. حتى الحكاية أو العناصر القصصية التي تتكئ عليها، تنقل إلينا موقفاً وفهماً معيناً لتاريخ الرواية.. وهذا هو مايقيم بينها وبين النقد جُسوراً وأسئلة مشتركة أو متقاطعة. يؤكد ذلك التأملات والملاحظات النقدية التي كتبها روائيون كانوا وراء تجديد أسئلة الرواية ووراء تخصيصها ودفعها إلى ملامسة الحالات القصوى...

من هذه الزاوية، لا يكون النقد مبرَّراً في نظر الرواية إذا كان مجرد ما وراء ـ أدب، مجرد ما وراء ـ شارِح، لأن الرواية أقدر على أن تقول ما تريد.. وإنما يصبح الحوار ممكناً بين النقد والرواية عندما يسهمان معاً في إنتاج تلك المعرفة النوعية المبثوثة بين الثنايا والمنعطفات، داخل الاشارات والكلام، عبر العلامات والفضاءات. بعيداً عن المِعْيارية وتطبيق المصطلحات الجافة، يمكن للنقد أن يحاور أسئلة الرواية وعوالمها لينتج معرفة تكون بمثابة: «مناوبة أساسية بين إيتُوبيا خطاب علميّ خالص وبين التخْييل» على حد تعبير ميشيل شارل[٢]. وبذلك يكون عنصر التخييل، على إختلاف مكوناته وشكله، عنصراً مشتركاً بين الرواية والنقد ويجعل منها خطاباً فاعلاً في إنتاج الثقافة وتَحْيين أسئلتها وإعادة رسم هُويتها وتجديد مُتخيَّلها. إنني أقصد، هنا، النقد بوصفه حديثاً **إلى** الأدب لا مجرد حديث **عن** الأدب.

إنطلاقاً من هذا التصور العام أريد أن أسجل ما أعتبره لحظات أساسيةً في الرواية العربية التي بدأت محاولاتها تنضج عند بداية هذا القرن بإيقاع بطيء ومتعثر قبل أن تحتل طليعة الإنتاج الأدبي منذ الستينات بعدما بدأت تتخلص من بصمات التقليد والتأثير السهل لتواجه أسئلة الكتابة والنقد ومغامرة البحث والتجدد خارج أروقة الخطابات المكررة. وما يهمنا أساساً في مثل هذه القراءة النظرية هو إعادة صوغ الاسئلة / الأجوبة التي تُشخِصّها الرواية العربية داخل حقلها الثقافي وبتَماسٍ وتفاعل مع أسئلة الرواية بصفة عامة.

٢ـ لحظات أساسية في مسار الرواية العربية:

يذهب كثير من مؤرخي الرواية إلى تحديد سنة ١٨٧٠ كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية. ومعظم تلك النصوص الأولى تعود

(٢) Michel Charles: l'Arbre et la Sourse, Seuil, Paris, 1985, p.33

إلى بلاد الشام ومصر حيث توافرتْ شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة. وكانت تجربة الأدب العربي في المهجر رافداً دعَّم هذا الاتجاه التجديدي الذي شمل الشعر والنقد والرواية. لكنني لا أحرص هنا على التقيُّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية، وإنما أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءاتي وتقييماتي، معتبراً الإنتاج الروائي العربي في مجموعه بدون تمييز بين «مواطن» النصوص وتفاوت درجات النضج والتراكم من موطن لآخر.

هناك ثلاث لحظات تستدعي انتباهي أسميها:

١) التجنس والانتساب[٣].

٢) الرومانسيك في مرآة الرواية.

٣) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة.

وسأرسم معالمها الأساسية على النحو التالي:

١) التجنس والانتساب:

إلى بداية الاربعينات من هذا القرن، كُتبتْ نصوص كثيرة مستوحية لشكل الرواية كما أدركه الكتاب بتباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية. ويمكن أن نذكر أسماء رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصاً توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية. كما نجد نصوصاً كثيرة قلدتْ بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من مناخه التقليدي المحدود.. ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية ونكهة خاصة تظل قليلة طوال هذه الفترة التي تتجاوز الستين سنة. وعندما أقول نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه، فإنني أفكر تحديداً في: **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي **والأجنحة المتكسرة** لجبران خليل جبران، **وزينب** لمحمد حسين هيكل، **وعودة الروح ويوميات نائب في الأرياف** لتوفيق الحكيم، **والايام وأديب** لطه حسين... فمثل هذه

(٣) أقصد المحاولات التي نشرت في البدايات قبل أن يكون هناك تقبل من الرأي العام والنقاد للرواية كجنس تعبيري مغاير للأجناس الأخرى، وبطبيعة الحال، فإن قسطاً من تلك الروايات كان مجرد تقليد أو استعارة للعناصر الروائية بدون تمثل عميق لها. ومع نصوص الحكيم يمكن أن نتحدث عن فهم للتجنس Généricite بوصفه عنصراً منتجاً في تكوين النص الروائي بناء على وعي الكاتب لإمكانات الجنس وديناميته.

النصوص هي التي كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى: ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية [٤]. وطوال هذه الفترة لم تكن الإنتاجات الروائية مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيري جاد وقادر على أن يغير مفهوم الأدب والكتابة. ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويُفسد اللغة ومعايير البيان السليم. وهذا ما نجده صريحاً في موقف مصطفى صادق الرافعي المعادي للتجديد والذي اعتبر كتابةَ روايةٍ مُوجبةً للعقاب:

« أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبياننا متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فُجوراً بالكتابة) [٥]. لقد كان الرافعي مدركاً للتغيير العميق الذي يحققه الشكل الروائي عبر تحويل اللغة من قواعد وتعبيرات جاهزة إلى لغة مستوعبة لمظاهر التبدلات الشاملة انطلاقاً من طرائف العيش إلى الوعي بالهوية ومشكلات المثاقفة. ولم تكن النماذج الروائية التي ذكرناها سوى تتويج لسيرورة بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر باتجاه الانفتاح على الأزمنة الحديثة. وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات هي الوسائل التي طَوَّعتْ اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد الذي استمد عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر [٦]، أكثر مما استمدها من الموروث القصصي العربي.

٢) الرومانيسك في مرآة الرواية

في الأربعينات، كانت الشعوب العربية تعيش مرحلة المجابهة مع الاستعمار وتواجه التجسيدات المادية للتغيرات التي بدأت منذ العشرينات. كان التصنيف الاجتماعي آخذاً في التبلور، وكانت القيم تمر بخلخلة متواصلة جَرَّاءَ المثاقفة والتعلق بنموذجية الغرب.. ثم كانت بداية الاستقلالات والثورات والانقلابات بعد ضياع فلسطين وبروز وعي قومي جديد...

ولكن الرواية العربية بدأت رحلة أخرى لمساءلة الواقع المتسارع التعقيد وفهم إواليات التحول والصراعات.. وكانت عناصر الرومانيسك قد تشخصت أكثر في المؤسسات والفئات وتصنيفات الطبقات واللغات.. وقد غدت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدة في مرحلة تشييد الاستقلال وإعطائه محتوى محدداً يستجيب للتطلعات التحررية والثورية، ومن ثم امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والأيديولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أجواء الصراع واستجلاء أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد. وبذلك فإن مرآة الرواية اتسعت وتلونت فلم تعد مقتصرة على السِّيَر الذاتية واللوحات الرومانسية، بل أخذت تقدم تخييلاً متنوعاً عن الرومانيسك المجتمعي ذي التجسدات المتعددة والمتشابكة على امتداد الوطن العربي. يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ، وحنا مينه، وذو النون أيوب، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد، وسهيل ادريس، وغائب طعمة فرمان وليلى البعلبكي، وغسان كنفاني، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومطاع صفدي، ويوسف ادريس. ومن بين هؤلاء الروائيين، يتميز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويره للكتابة

---

(٤) نجد في كتاب الدكتور أحمد إبراهيم الهواري: **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، (دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩)، صورة عن ردود فعل النقد تجاه الرواية في بداياتها.

(٥) في مقالة نشرها سنة ١٩٣٤ بمجلة الرسالة بعنوان «فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها»، نقلاً عن كتاب د. محسن جاسم الموسوي: **الرواية العربية: النشأة والتحول**، بغداد ١٩٨٦، ص. ٥١.

(٦) يؤكد ذلك يحيى حقي في كتابه «**فجر القصة المصرية**» = القاهرة، ١٩٦٠. ولكن ما يسترعي الانتباه والمزيد من التحليل هو ما أشار إليه يحيى حقي من تحولات في اللغة واستعمالاتها، ومن تبدلات في العقلية والسلوكات نتيجة الانفتاح على الغرب ونتيجة نشوء فئات وطبقات متمايزة. وأظن أن هذا عنصر هام يفسر لنا سيرورة تكسير البلاغة الموروثة وإضفاء المرونة على التراكيب والعبارات اللغوية لملاحقة الرومانيسك داخل المجتمع.. وقد استفادت الرواية من ذلك خاصة من خلال نصوص توفيق الحكيم ويحيى حقي وعند عدد من كتاب القصة القصيرة.

الواقعية. استطاع نجيب محفوظ ـ في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصور نظري وخطاب نقدي مُدَعّم ـ أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار واسع لها. وجميع الأسماء التي ذكرناها أسهمت، خلال هذه اللحظة الثانية من مسار الرواية العربية، في إغناء النصوص وربطها بالرؤيات الفكرية الفاعلة آنذاك في الساحة الثقافية وأعني الوجودية والماركسية. غير أن ما تكشف عنه نصوص هذه المرحلة بعيداً عن نوايا الروائيين، هو التقاطها لعلامات وأسئلة وحقائق تسكت عنها الخطابات السياسية والايديولوجية. لقد تحولت الرواية إلى كاميرا ترينا ما لا تلتقطه المقولاتُ والمفاهيم، وتُسمِعُنا ما يهمس به الفردُ المأزومُ في خلوته والمُحبَط في لحظات يأسه...

وهكذا، عبر **أسئلة الذات، ومساءلة «الآخر» واستكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع**، يأخذ الرومانيسك [٧] أبعاداً تخييلية تضع الرواية على مسافة تفصلها عن اندماج مُتوهَّم مع الواقع وخطاباته التبريرية.

٣) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة

منذ السبعينات أو قبلها بقليل، كأنما الرواية العربية تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي يحمي ظهرها ولا أملٍ يَتَخايَلُ أمامها..

والمشهد لا يخلو من مفارقة: فبعد هزيمة ١٩٦٧، وتراجع قوى التقدم، واستفحال القمع والحكم الفردي، وانتشار الطائفية والتعصب الظلامي وتحجيم الأنظمة للثورة الفلسطينية، عادت الاسئلة الصعبة إلى الساحة العربية لتضع كل شيء موضع التساؤل.. وانطلقت التحليلات والاجتهادات الفكرية متعثرة وسط خرائب التحديث المُبْتَسَر وسُلْطوية الاجهزة ولفظية الشعارات الايديولوجية.. ومن وسط دخان هذه المعارك ورمادها تنتصب الرواية لتتابع المسيرة بجذْرية أكثر من ذي قبل. أمام انجلاء الأوهام تتكلم الكينونةُ من الأعماق وتجرب أن تعثر على اللغة/ اللغات المناسبة بعد أن تفجَّر المعنى واستحال التعبيرُ.. كل شيء فَقَدَ وضوحه المزيف، والأحادية انقلبت إلى شظايا متعددة، والهاوية شَبَحٌ يتهدَّد الفردَ مثلما يتهدد الجماعة. والرواية تغاير وسط هذه المتاهة لتجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل والمضمون. إنها تستنطق الجسدَ واللاوعي، المجتمعَ وبنياته، التاريخَ وخياناتِه.. ولا يتم ذلك، هذه المرة، في ظل أَدْلَجَةٍ مُتَعسِّفة أو التزام مُؤَمْثِلٍ، وإنما عبر الذات التي تستعيد، بِفَرَحٍ، صوتَها المغيَّبَ قبل، وراء سَيْل الخطب والتصريحات. والوعود ووراء أصوات الوعظ والإرشاد والإنذار والتبشير التي تسعى إلى إقبار الفرد والجماعات الرافضة للتردي من أجل استدامة بنيات متداعية، وفكر لاهوتيّ، ووصاية أبوية قامعة... لا بدّ من استحضار هذا المناخ «الهادر» الذي يُمَارَسُ فيه إخصاء المواطن من خلال الكلام الأجوف، لندرك قيمة الروايات العربية التي اختارت أن تنسج حلقات كلام آخر غير الكلام الآمر.. كلام يكشف عن حميمية الذات ويفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن شكوكها وتمزقاتها وبحثها عما يُعيد لها إنسانيتها وصوتَها المسروق.

ولا يهم كثيراً أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب أو الانقياد ـ أحياناً ـ لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم.. لأن الحصيلة، بالرغم من كل شيء، تبدو على جانب من الأهمية: فالأسماء كثيرة، نسبياً، وموزعة على معظم البلدان العربية، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي لآخر. يضاف إلى ذلك أن أبرز الأسماء لا تنتمي إلى جيل واحد بل تتداخل أعمار الكُتّاب لتنصهر داخل تجربة البحث عن أشكال وثيمات وفضاءات جديدة. هكذا يمكن أن نذكر: جبرا إبراهيم جبرا، وإدوارد الخراط، وغائب طعمة فرمان، وعبد الرحمن منيف، وغالب هلسا، وإميل حبيبي، والطيب صالح، وعبدالله العروي، وغادة السمان، وفؤاد التكرلي، وحيدر حيدر، وهاني الراهب.. إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى مجالات أخرى، مثل:

صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، الطاهر وطار، إلياس

---

(٧) نستعمل هنا الرومانيسك (le romanesque) بمعنى مركب: المعنى الذي أعطاه له هيجل في كتابه «الاستتيقا» لتحديد التغير الذي طرأ على المجتمع في فترة التبني البورجوازي (تحول العنصر الروائي «الرومانيسك» من البعد الخيالي إلى التجسد المؤسساتي...) وأيضاً بالمعنى الذي يعطيه رولان بارت لهذا المصطلح. أي الرومانيسك بوصفه دخولاً في الدال وتقهقراً للمدلول. ونحن نقصد إلى إبراز هذا التحول في التقاط المكونات المجتمعية وإلى الأبعاد الرمزية والسيميائية التي يتخذها واقع الرومانيسك في مرآة الرواية.

خوري، بهاء طاهر، محمد زفزاف، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، صبري موسى، عبد الحكيم قاسم، حنان الشيخ، جميل إبراهيم عطيه، عبده جبير، خليل النعيمي، مؤنس الرزاز، سليم بركات.. واللائحة تطول.

اللافتُ في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن، هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى.. وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استغارة سَرْدِيَّةِ كُتُب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسبية للورانس داريل، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر...

لكن الاساسي في نصوص هؤلاء الروائيين هو استبدالهم مفهوم الأدب المُساوي للواقع، بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والاخيلة والرموز، مما يضفي على الكتابة بُعداً لَعِبياً يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكي وتوليد القصص... من ثم فإن حضور التاريخ (خاصة ما يتصل منه بالفترة الحديثة) ومشكلات المجتمع وصراعات العائلة، وفلسطين المحتلة وحرب لبنان.. ليس حضوراً بَرَّانياً بل هو مُخْتَرَقٌ بالكتابة والتشكيل وَمُحَوَّل إلى نُسغ يَنْضَحُ بمفهوم الكاتب وأحلامه وأسئلته.. لقد أخذت رواية الأطروحة تتراجع أمام سيادة العلامات والأصوات واللغات والتخييل المركّب. وقد تتقارب ثيمات الرواية بين كاتب في مصر وآخر في العراق ولكنها تأتي متغايرة في التشكيل والتكوين وطريقة الكتابة، مثلما نجد في **اللجنة** لصنع الله إبراهيم **والغرف الأخرى** لجبرا إبراهيم جبرا، فكلاهما ينسج مناخاً كافكاوياً يشخص الواقع السديمي! العبثي ويُحيل على غرائبه ولكن بتقنية مختلفة ورؤية مغايرة حيث تتخذ «**اللجنة**» إيقاعاً ساخراً فانطاستيكيّاً بينما تتدثر **الغرف الأخرى** بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية.

إن ما أحرص على تأكيده من خلال قراءة اللحظات الأساسية في مسيرة الرواية العربية هو الإمكانات البِكْر التي ولَّدَتْها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنويع التخييل وتوسيع دائرته. وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحد من حرية الإبداع وبالرغم من هيمنة إيديولوجيا لاهوتية تحمل سمات متباينة. وفي هذا السياق، تغدو الرواية، إلى جانب قيمتها الفنية. مجالاً لقراءة الايديولوجيا الضمنية المناهضة لمناخ التقهقر والانتظارية والاحتماء وراء اللغة المتخشّبة. هل نبالغ إذا قلنا بأن الرواية العربية تقول ما لا يُقَال في محافل الكلام الاخرى؟ إنها تغدو بمثابة «تهريب للكلام» إذا استعرنا تعريف أدونيس للكتابة. وعندي، إن الرواية تَرميقٌ واعٍ يتوخى تَهجينَ الوحدة المتوهَّمة في اللغة والعلائق والمجتمع لاستيلاد القوى الكامنة.. أليست الرواية إذن هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الاسئلةُ مداها؟

٣ ـ النقد والرواية: حوار مُلتبِس

طوال مائة سنة، وهو عمر الرواية العربية، لم ينتظم حوار متلائم بين النقد والرواية لصالح إمكانات كل منهما في إنتاج معرفة جديدة وإعادة صوغ أسئلة الثقافة صَوغاً مُتَّسعاً من منظور المعيش والمفكَّر فيه.. وقد لا أستطيع هنا أن أدقق أسباب هذه العلاقة الملتبسة الصراعية.. ولكنني أعتقد أن في طليعة الأسباب، التحول الذي عرفه مفهوم الأدب منذ العشرينات والذي تمّ طوال عدة عقود في ظل تواطؤ عام أدى إلى ما يشبه حوار الصمّ بين الروائيين والنقاد. فمنذ نهاية القرن ١٩ اقترن مفهوم الأدب باتجاه الإحياء السلفي مما جعل النقد يُقَيّم الآثار الأدبية ويوجهها نحو الوظيفة التربوية ونحو تكريس البلاغة وتجسيد المثل العليا. وبالرغم من ابتعاد الأعمال الأدبية عن هذا المفهوم، وخاصة الرواية، فإن الخطاب النقدي ظل إلى الخمسينات مشدوداً إلى الإسقاط الايديولوجي وإغفال خصوصية النص الروائي وخصوصية خطابه إلى المجتمع. وعندما تبلور خطاب جديد، آنذاك، أي في بداية الخمسينات، عن نقد الرواية فإنه انْقَادَ بفعل المثاقفة وسياق الصراع الاجتماعي، إلى التمذهب من خلال الدعوة إلى رواية وجودية أو رواية واقعية اشتراكية. ومن ثم فإن الاسبقية التي أُعطيتْ لأَدْلَجة الرواية وَضعت في الظل مجموعة الإنجازات النصية التي تُشخّص تحولَ مفهوم الادب من خلال ما كانت تقوله الرواية إلى المجتمع عبر خطابها وشكلها وليس من خلال ما تنقله أو تحيل إليه. وبغض النظر عن درجة تمثل الروائيين للتقنية الحديثة ولخلفياتها النظرية، فإن مرجع النصوص لم يعد مُتطابقاً مع الخطاب، والمسافة بين «الواقع» والرواية اتسعت أكثر فأكثر من خلال العلامات وتداخل اللغات وفضاءات التخييل، حاملة في طياتها

تمظهرات أخرى للواقع الذي كان يبدو - عبر الخطاب السياسي والأيديولوجي - واحداً قابلاً للفهم والاختزال في جملة مفهومات ومقولات.

ويخيل إلي أن النقد العربي، إلى حدود الستينات، لم يدرك بعمق هذا التحول الذي كان يتم عبر الشعر والقصة والرواية ولم يعط لستراتجيته هدفَ تقويض مفهوم الأدب - الانعكاس، وتحرير النصوص من اختزالية القراءة الإيديولوجية.

منذ السبعينات وأيضاً بتأثير من المثاقفة، اتجه الخطاب النقدي إلى تطبيق مناهج النقد الحديث (بنيوية، أسلوبية، سوسيولوجيا الأدب، التحليل النفسي، السيميائية) في سياق إضفاء العلمية على النقد وتطوير مناهج تدريس الأدب بالجامعات. وقد حظيت الرواية بقسط وافر من هذه التطبيقات التي غالباً ما تتحول إلى تشريح مختبري يُفْلِتُ جوهر الأسئلة الجديدة التي تطرحها الروايات الجيدة. لكننا نسجل أن هذه التحليلات النقدية تكشف للقارئ العربي عن غنى الرواية الجديدة وعن حتمية القراءات المتعددة، وبالتالي فإنها تسهم في دعم استقلال النص الروائي وتخصيص خطابه.

ومع ذلك فإن الحوار بين النقد والرواية الجديدة يبدو ملتبساً خاصة وأن الروائيين لا يتوفرون على كتابات نظرية تسند ستراتيجيتهم وآفاق عملهم. وما نتوفر عليه في هذا المجال مجرد استجوابات وتصريحات صحفية أو مداخلات وشهادات في الندوات واللقاءات...

ولكنني أميل إلى ربط التباس حوار النقد والرواية بالالتباس الذي يسود مجموع الساحة الثقافية العربية منذ ١٩٦٧ نتيجة لانهيار كثير من اليقينيات والاجوبة الأيديولوجية الجاهزة مما أدى إلى الانبهام والتقهقر تجاه الأسئلة الاساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الاجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية والتي ترفض الصيرورة وتحتمي بميثولوجيا الثبات الاونطولوجي.. وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الالتفاف على منجزات الثقافة المتنورة والأدب المُراهِن على حرية الإنسان وإبداعيته اللامتناهية.

لذلك فإن سؤال الثقافة العربية الآن هو بامتياز سؤال الرواية بوصفها أداة معرفة وأداة تفكيك للغة الاحادية الآمرة. ومثل هذا التفكيك، لكي يكون فاعلاً، لا يكفي أن تُسطّره الخطابات الايديولوجية والتحليلات المفهومية لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيلة العربيَّيْن. والرواية، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى، مهيأة لإعادة تثمين المتخيَّل واستثماره في مجال الحلم وحب الحياة وتحرير الدنيوي من أُخرويات المقدَّس. وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لا يعتمد كُتَّابُها على ستراتيجية النجاح السريع ورسم صور وردية للتبرجز البليد، وإنما أقصد الروائيين الذين أثبتوا أنهم لا يقصدون إلى كتابة نسخة مكررة من الواقع القائم بل يجعلون الرواية وسيلة تؤكد إمكان النقد وضرورة الحلم لمقاومة القهر والتشيؤ وثقافة التسطيح.

وفي هذا المستوى تلتقي الرواية العربية بالرواية العالمية لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات: سؤال «الخانة الفارغة» الذي يجعل من الرواية شكلاً محكوماً عليه بالتجدّد وابتداع التجنّس انطلاقاً من السردي المبتذل المنبثق من طلب الحياة. إن الرواية لا تستطيع أن تستقر داخل خانة ثابتة يحددها مؤرخو الأدب ومنظروه؛ وهي بذلك تُشبه شهرزاد إذ لا تستمر في الحياة إلاّ بِقَدْر ما تبتكر الحكي وتعدّد اللغات (★).

(★) ورقة قدمت إلى ندوة «الإبداع الروائي اليوم» التي أقامها معهد العالم العربي في باريس من ١-٤ آذار ١٩٨٨.

مقدمة وسبع أفكار عن الرواية العربية

هاني الراهب

اسمحوا لي أن أبدأ بشعور رومنتيكي. لقد كنا نحن البشر، وفي عصر نسميه الآن بدائياً أو متوحشاً، نقيم علاقات حميمة مع الشمس والقمر والريح والوحوش والأشجار. كان هؤلاء أصدقاءنا اليوميين. وكنا أيضاً نقيم علاقات حميمة مع بعضنا بعضاً.

لكن انكيدو دخل المدينة، وبدأ منذ ذلك اليوم رحلته مع عسر الحضارة: من الوجدانية إلى العبادة والرؤية الجمالية، إلى الندية، فالانكفاء، فالغربة، فالافتراق، فالقسوة. كيف سيرى الروائي نفسه في زمانه ومكانه إزاء هذه القطيعة، وكيف سيرى زمانه ومكانه فيه هو؟

ننطلق من أننا نعيش الآن عصر الانهيارات: انهيار الكون، الإيمان، الايديولوجيا، التواصل، وربما الحلم أيضاً، وأننا نخفق ضد هذا الوضع بدافع من غريزة عضوية باتت تخشى من انهيار إنسانيتها أيضاً. إنني أريد أن أمشي في شوارع المدينة وأنا أحس بالأمن بين البشر، بالأمن بين عقارب الساعة، وأيضاً داخل ملابسي.

بسبب هذا أجد نفسي منساقاً إلى الجلوس في مقهى، أو منزل، أو باص، لأشرع في كتابة رواية، أو أفكر في كتابتها. وغالباً ما تكون نقطة مضيئة في ذلك الفضاء الشاسع الذي نسميه العالم، هي المنطلق الانتشاري لشيء نسميه أفق الحلم الكلي للإنسان. غير أن العبارة تأتي بعد ذلك بزمن طويل، ومن مكان يندهش المرء إذ يتعرف عليه. إنه ذلك الشارع، تلك القرية، أولئك التلاميذ في الباحة ـ المكان الباشلاري الذي يعرف كيف يستعيد أطفاله بلا عناء. الرواية إذن هي كتاب الوطن.

لقد أخبرنا آرنولد كيتل أن ظهور الرواية في أوروبا اقترن اقتراناً حتمياً بظهور البرجوازية الأوروبية، وأن الحياة الجديدة التي أعقبت الإقطاعية كانت من الغنى والاتساع بحيث أفرزت ملحمتها الخاصة بها، تماماً كما حدث في عصر البطولة القديم. سوى أن هذه الملحمة كانت نثرية ـ بحسب تعبير هنري فيلدنغ ـ ولذلك سميت رواية. إن النموذج الأعظم لهذه الملحمة، في تقديرنا، هو بلزاك، الذي سيكون في هذه الورقة بؤرة مرجعية للرؤية والتقييم.

في هذا الجزء من الجغرافيا الذي يسمى العالم العربي لا توجد برجوازية في ذلك النوع. ثمة أغنياء ـ ثمة أغنياء حقاً ـ لكنه غنى مدين بأسبابه إلى مصادفات الطبيعة. ربما كان بوسع كثير من العرب أن يتنبأ أثناء الحرب العالمية الثانية بأن البرجوازية العربية قادمة. لقد خاضت هذه معارك الاستقلال عن الاستعمار الأوروبي، ووضعت أسس قاعدة اقتصادية صناعية زراعية. لكن كل هذه البداية توقفت، ثم تلاشت، إذ هبت رياح الطبقة الوسطى الوليدة واستطاعت أن تطيح بكل شيء تقريباً.

لقد أطاحت أولاً بالطبقة القديمة، ثم بالبنية الاقتصادية التقليدية المستحدثة من قبل تلك الطبقة، ثم بالنهوض التقدمي نفسه الذي أعقب الحرب العالمية الثانية. وقد حملت لغتها الخاصة بها ورؤاها السديمية الطافرة. وفي أوج ظفرها، ابتكرت تعبيرها الجوهري عن نفسها في ما نعرفه الآن بالشعر الجديد، أو الشعر الحر، أو الشعر الحديث. وقدمت أيضاً نجيب محفوظ ذا الأفق البلزاكي.

كان هذا في الخمسينات والستينات من القرن العشرين. ليس من شأننا هنا الالتفات إلى ما بات واضحاً لكل ذهن من أزمة الشعر الجديد وانحباسه وخذرفته، وعدم قدرته، رغم إعلان الشاعر أدونيس، على تسمية نفسه. صفوة القول إن الشعر قد صعد بصعود الطبقة المتوسطة، وهبط بهبوطها، وتشرنق بتشرنقها.

كذلك الرواية. كان نجيب محفوظ وجيله ذروة التعبير الثقافي المبدع عن الذروة التي كـانتهـا تلـك الطبقـة كتعبير تاريخي ثوى إبداعه في أنه كان ينطق باسم أمة كاملة تتطلع إلى تحديث ذاتها وتاريخها. وعندما انحدرت الطبقة، انحدر حتى نجيب محفوظ نفسه، وظل أوله أعظم من آخره، وأعظم أيضاً ممن جاءوا بعده. والمشكلة لا تكمن ـ خاصة بالنسبة للجيل الثاني من روائيي الطبقة المتوسطة ـ في أنهم أقل مراساً بالتعبير الأدبي، أو أقل إبداعاً في ميداني جمالياته وفنونه، فهذا أمر عكسه صحيح، ويمكن أن نرى تجلياته في كثرة عدد حواريي فلوبير وفي روايات جبرا إبراهيم جبرا وغالب هلسا وأدوار الخراط وصنع الله إبـراهيم وجمال الغيطـاني وحيـدر وهـاني الراهـب ـ على سبيـل المثـال المستمـد مـن القرارات المتاحة.

ليسـت المشكلـة في إبـداعـات التعبير الأدبي ـ وإنما في الرؤيا. عندما حملت الطبقة المتوسطة هم الأمة والجماهير غطت بهذا الزخم التاريخي على آفاتها الذاتية المتمثلة في الضبابية، والمحدودية، والتشرذم، وقصر النفس، وعشق الموت. وها هي ذي الآن، فيما تقف عاجزة أمام تاريخها الذي بدأته بالفاعلية، تحطم رؤاها الخاصة وتحيل تكوينات وجودها إلى هياكل.

رغم هذا الانهيار الجديد، يستمـر التعبير الروائـي. بـل ولعل الانهيار نفسه حافز لاستمرار هذا التعبير، وإن يكن ذا مردودية تختلف في شأن تقييمها. ذلك لأن الرؤيا التي تشظت ما تزال قادرة هنا وهناك على إعادة إنتاج الخلايا الحية، وهي تفعل ذلك تحت سطوة الاحتياج المرير الكنهي إلى الكينونة.

تكشف عن هذا الاحتياج عبارة دارجة في إعلاميات العالم العربي. في مصر نقرأ ونسمع الكثير عن «الإنسان المصري» وفي تونس عن «الإنسان التونسي» وفي اليمن عن «الإنسان اليمني»، وفي عمان عن «الإنسان العماني»، وهكذا دواليك. ليس فقط أنها عبارة غريبة، توحي بمعاني سلالية داروينية، بل وتجهر أيضاً بأزمة الكينونة نفسها التي تعانيها أنظمة حكم الطبقة المتوسطة. لقـد أخـذ التشظـي العـربي شكـل اثنتين وعشرين دولة يتعذر على المرء أن يجد بينها دولة تستطيع الوقوف على قدميها بأي معنى إنساني وتقدمي. وإن وطناً تبحث أجزاؤه عن الهويات الخاصة بكل منها، المتميزة عما سواها، سيظل بالتأكيد مفتقراً إلى أية هوية، وخاصة الهوية الثقافية المتكاملة التي تعبر عنـه في هـذا الزمـان وتحمله إلى الزمان الآتي.

ثمة إذن تفاعل الغائي ـ وفي أفضل الحالات، جدلي ـ بين الرواية وواقعها الراهن. إن الرواية ـ وهي جزء من الأدب ـ باعتبارها فاعلية تكوين الهوية الثقافية وادامتها وتطـويـرهـا والتعبير عنها، محبطة ذاتياً بانكسـارات الرؤيـا بين إقليميـة الطبقة المتوسطة المضادة للتاريخ والأفق المفتوح الذي يتطلع إليه الناس وتحتمـه ضرورات التـاريـخ، والذي هـو الهويـة القومية.

ربما ألف الناس في العالم الأول النفور من لغة المشاعر القومية. فمنذ ماركس، اعتادت الطلائع المثقفة على اعتبار القومية ذروة الاستبداد الطبقي وأتون الصراعات المأساوية على السيطرة والاستعمار. غير أننا في هذا العالم العربي الذي ننتمي إليه لم نستطع حتى الآن أن ننجز شيئاً ذا قيمة بأي معنى، وخاصة المعنى الثقافي، إلا يوم كان الخطاب القومي سيد الخطابات. ويوماً بعد يوم، يتضح للمثقف كما الإنسان العادي أن تلك الهوية التي استلهمها رواد النهضة العربية في القرن التاسع عشر مازالت حتى الآن لازمة كأداة فعل تاريخي تقدمي في الوطن العربي، أن الهوية الثقافية أحـد المكـونـات الجوهرية، وليس الهامشية، لهذه الأداة.

إن إعادة الهوية الثقافية، بهذا المعنى، قيمة كبرى. إن الأدب عامة، والرواية بصفة خـاصـة، محاولـة لإنتـاج القيم الكبرى التي تلتقي عنـدهـا الحضـارات فتتفـاعـل دون أن تتلاغى. وربما كان بوسع الرواية أكثر من غيرها أن تتجه نحو تعبير جديد عن الإنسان عبر وصولها إلى أفق حلمه الكلي ومحاولة تعريفه. وعندهـا تكـون إشكـاليـة القيم الكبرى في طريقها إلى الحل، في هذا العالم المتزايـد عـالميـة وشمـوليـة وتحابكاً.

في بلادنا، ليست القيم الكبرى، التي يمكن أن تشكل هوية ثقافية، مرصودة في طلسم وراء سبعة بحور، على نحو ما كانه كتاب النيـل بـالنسبـة لسيـف بـن ذي يـزن. إنها، وبتعبير الجاحظ، ملقاة على قارعة الطريق. ليس ثمة عناء كبير في

رؤيتها، لمن يشاء الرؤية. المهم هو استعمال عينين تلتقطانها وتعبران عنها ـ تلتقطانها هي بالذات وليس بدائلها، وتعبران عنها هي بالذات وليس عن تشظياتها. وإن هذا ممكن إذا صفت الرؤية واكتملت الرؤيا. وبتعبير آخر، إن هذا ممكن إذا استطعنا أن نرى حاجات الناس اليومية والطبيعية، وأن نعتبرها قضايانا الأولى ومصدر الجمال والفن في تعبيرنا، لأنها مصدر هذا التعبير الإنساني.

سنزعم الآن أن لهذه الرؤية والرؤيا كلمة تعبر عنها بإيجاز، هي الحداثة. إنها كلمة ابتذلت قبل أن تستوعب جيداً، لكنها ما تزال الكلمة المتاحة الأفضل. إنها قبل كل شيء قطيعة مع الاحداثيات الراهنة والنموذج المخلد تفضي إلى تغيير متجاوز للمواقع وزوايا البصر والبصيرة، ومن ثم لأشكال التعبير وتقنياته. إنها تشتق مرجعيتها، كفعل تاريخي، من ذاتها ومن وعيها الجدلي بالتراث والانهيارات، وتحاول إعادة صياغة العالم عبر إدراكه من جديد. إن قطيعتها مع الراهن والمتداول موقف واع، ومنطلق للمستقبل مفعم بالحلم، وليس شطباً للتاريخ يمليه حس سوداوي بالاغتراب والخسران واليأس. إن رفضها للقيم التقليدية والتاريخ الرسمي نابع من رؤيتها للمعاني الكبرى والحقائق الكبرى التي قذفها صاغة القيم التقليدية وكتبة التاريخ الرسمي خارج بلاغات لغتهم الطوطمية.

الحداثة إذن رؤيا. هي بديل للكلس ولانهيارات الكلس. هي ليست مجرد أشكال جديدة، بل هي بنية جديدة تتطلبها وتفرضها حركة تتقدم نحو إنشاء هوية عربية جديدة. إنها فاعلية هذا الإنشاء وحمولته. إنها تطالب مع ماركس باستعادة الإنسان للطبيعة بعد لجمها وامتلاك خفاياها، وباستعادة المنجزات الحضارية العظيمة بعد تحريرها من الكلس وسلطة الدولة.

هنا ينبغي أن نميز فوراً بين الحداثة والمعاصرة. لا شك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم مارسيل بروست تيار الوعي، وكيف يستخدمونه هم أنفسهم. ويعرفون كذلك استنباط التعددية، والنص المفتوح اللامتشكل، وتشيؤ الانسان في العصر الامبرالي، وغير ذلك من أنماط التعبير الحداثية الغربية. وأكثر من هؤلاء أناس يعرفون ويستعملون السمعيات والبصريات، والروك أندرول، والبلوجينز، والتلفزيون والسيارة، والكوكاكولا، والهاتف، والحاسوب. بل إن بعضنا قد قام فعلاً بغزو الكون في سفينة فضاء أمريكية وأخرى سوفيتية. وعموماً فإن لدى مترفينا ما لدى مترفي العالم الحديث في مضامير المعاصرة. لكنهم لم يستطيعوا ـ رغم أن الفن وليد الترف ـ أن يستنبتوا فناً من أي نوع، ولا أن يبقوا على حياة الفنون الوليدة. لقد تركت المسألة برمتها للذين يصرخون لأجل الخبز والأمن والوطن. وإن على هؤلاء أن يصرخوا وأن يكون صوتهم في الوقت نفسه عذباً وشجياً.

إن التشبه شيء آخر تماماً غير الابداع والتكوين. وحقيقة الأمر، أننا نشكو من وفرة المعاصرة وندرة الحداثة. وإن إعادة إنتاج وتثبيت القيم الكبرى مرهون بانتاج الحداثة لا بتعميم المعاصرة. وكتابة الرواية تعني إنتاج الحداثة بهذا المعنى، باكتناه المحلي وإطلاقه في العالمي.

لكن إنتاج الرواية العربية للحداثة يواجه ثلاث سلطات نقيضية ضاغطة، هي سلطة النموذج، وسلطة الدولة المعاصرة، وسلطة المثاقفة. وقد بات معروفاً الآن أن أية طريقة في التعبير تنتهجها الرواية تصطدم بواحدة أو أكثر من هذه السلطات، أو بها كلها. والمحصلة العامة هي نوع من الحصار الإلغائي أو القمعي يفضي إلى موقف مضاد رفضي، وهذا الموقف ـ بالنسبة لمعظم الروائيين ـ يرى في تكسير محيط الدائرة للخروج منها الأمل الوحيد في البقاء على قيد الحياة. إلاّ أنه بقاء مقترن بانفلاش الرؤية والرؤيا.

كثيرة هي الدعوات إلى الانقطاع المعرفي الباتّ عن النموذج باعتباره كلساً ينهار على العقل الحديث ليخنقه. وبحسب هذه الآراء، فإن صياغة الهوية الثقافية، أو انتهاج ما تمكن تسميته بالحداثة التكوينية، إنما ينطلق بالدرجة الأولى من الانفصام عن الماضي. إن مصادر التراث المعرفية ترفض بطبيعتها كل تقدم، وتتكدس تكدساً خانقاً على العقل الحديث، فتغدو دوائر متواشجة من القمع. وبهذا المعنى فإن كمال أبو ديب يدعو إلى «رحلة اختراق وانتهاك لاتني، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ» ويرفض أن يحيل التعبير الحداثي حتى «إلى كتب ابن خلدون الأربعة.»

لقد علمنا يونغ بصفة خاصة أن مثل هذه الدعوات أقرب إلى البلاغة منها إلى التعبير السليم عن خطة عمل ثقافية. إن جزءاً من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حداثتها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته، إما جهلاً أو تجهيلاً أو رفضاً أو اغتراباً. صحيح إنه ليس للرواية العربية نموذج محلي موروث يتشرنق حول تلابيبها التعبيرية، لكننا لا نستطيع أن

نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها. إن عشتار وغلغامش وبعل، وعمر وعلي، وامرأ القيس والمتنبي، وابن رشد وابن خلدون ـ هؤلاء كلهم، وغيرهم كثير، يدخلون في البنية الأساسية للعقل العربي دخولاً ليس بالضاغط ولا الاختناقي، ويستمرون في العقل الواعي كرموز ثقافية كبرى لا غنى لما أسميناه الحداثة التكوينية عن تشربها والاهتداء بها. بل ولعل ابن خلدون ما يزال أكثر حداثة ومعاصرة من أي حداثي ومعاصر. إن الدعوة إلى الانبتات عن الجذور وإلى «الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري» تخلق أزمتها بنفسها ولنفسها ـ دون أن يكون لهذه الأزمة ما للأزمات المعاناتية من إبداع وخلق. بل وإن التعبير اللغوي نفسه عن هذه الدعوة ليدل بوضوح على مصيرها. إذ من منا يريد الانشراح حقاً في هذا العصر الانهياري المتشظي المتشذر، اللاهث وراء لملمة إنسانيته؟

إن التقدم فعل جدلي. ليس انقطاعاً أو انصرافاً عن الماضي، بل محاورة ومناهضة له. إن سلطة النموذج التي ندعو إلى موقف ضدي منها هي تلك التي تنتج من الجذور السامة، لا الجذور المعاناة، لشجرة المصادر المعرفية. بالتالي، فإن الرواية، وهي تبحث في تاريخ الوجدان العربي عن مصادر للقيم الكبرى تعانقها وتعبر عنها، مدعوة للاختيار المبضعي بين هذين النوعين من الجذور.

هنا تنبثق سلطة النموذج. في المقام الأول، ليس هذا الاختيار متاحاً للرؤيا الحداثية. والرواية بوصفها محاولة للتعبير عن هوية ثقافية مؤسسة على القيم الكبرى، لا تمتلك النموذج، ولا تملك حرية التعامل معه. إن دعوة خالدة سعيد إلى أن يمتلك الإنسان موروثه، بدل أن يمتلكه هذا الموروث، دعوة خطيرة الأهمية. إننا مرة أخرى أمام السؤال العظيم للسيد المسيح: هل خلق الإنسان لأجل السبت ـ أم السبت لأجل الإنسان؟

الجواب هو، مع الأسف، أن الإنسان (وعقله الواعي والباطن، وتجربته وشعوره) مخلوق لأجل السبت. لأجل النموذج. ونحن مع كمال أبو ديب على طول الخط عندما ينذر من «اللغة المكدسة المحشوة بالسلطة... ينقلها تاريخ الايديولوجيات التي سيطرت على تاريخ الثقافة. فمن هذا المنظور وعلى مستوى التعبير التكويني، يغدو النموذج حملاً كالجبال وطوطماً ديدبانياً بشبع الجمود والتخلف. وتغدو لغته لغة الاحالات الثقافية الكاذبة التي تقول أشياء كاذبة.

إن اختيار النموذج وبلورته سياقان تاريخيان أشرقت عليهما سلطة مستمرة، وليسا مجرد سلطة راهنة. وهما يتكونان دائماً على حساب النسج الحية في الثقافة القومية. إن آلية هذا الاختيار والبلورة ميسورة التناول، ويمكن لنا ببساطة أن نرجعها إلى مجهود السلطة السياسية والطبقية في مطلقها لتثبيت كيانها وترسيخه عبر تثبيت النموذج كمطلق وترسيخه. والنموذج هو المطلق الطوطمي الذي يدور حول السلطة ويظل يدور، وليس التاريخ الذي ينفتح إلى آفاق حضارية جديدة تكون بالضرورة بعيدة عن طوطمية السلطة. في التاريخ عموماً تم إزاحة التاريخي، بقوة السلطة السياسية والطبقية، وتجذير النموذج. وهكذا يغدو كل نموذج ثقافي، بهذا المعنى، نموذجاً سلطوياً، وتغدو الجذور التي تستنبتها السلطة جذوراً سامة، ومن ثم يتم قمع وإلغاء كل ما هو مختلف عن النموذج.

كل ثقافة تشكو من طواطمها. لكن النموذج الطوطمي العربي يسبب آلاماً، وليس مجرد شكاوى. فالطوطم إنما يعني إنتفاء الاختلاف، إلغاء الرأي الآخر. إن حرق العلماء والكتب ليس أسوأ ما يمكن أن نستعيده من ذكريات. حتى ابن خلدون ـ الذي شاء حسن حظه أن يكتب في عصر ضعف نسبي للسلطة السياسية، تم تشويهه وتحريفه في العصر الحديث، امتثالاً لمطلقية الطوطم.

ولعل أخطر ما في الأمر هو تلك الأطر المعرفية التي تصنعها اللغة من مطلقات النموذج. باديء ذي بدء، ليست اللغة نفسها قابلة للنقاش. إنها لغة طوطم السلطة. بل هي بحد ذاتها طوطم. إن انتفاضات المطلق فيها، والأبدي والمثالي، ما زالت تخفق في عقلنا المذعور منها. وما زالت أنماطها الذهنية العليا تجعل من السيارة ناقة، والبارودة سيفاً، والقصيدة خمسة، والحاسوب إجازة عقلية. إنها لغة غير قابلة للنقاش.

يخبرنا عبد القاهر الجرجاني، وغيره أيضاً، كيف أن حالة العقل والتعبير قد صارت أسوأ مما وصله إليه كلاسيكيو القرن الثامن عشر الاوروبيون. لقد رأى هؤلاء أن شعراء اليونان وروما، الذين جاءوا أولاً في الزمن فظفروا بجميع المعاني العظيمة ولم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئاً يلتقطه سوى التنويع والتشذيب. هؤلاء كان لهم نموذجهم الخالد أيضاً لكنهم استطاعوا مع ذلك السماح لأنفسهم بشيء من الحرية، وربما السخرية أحياناً. ولكننا، وقد ألبسنا النموذج سلطة جعلته خارج قدرنا البشرى، لم يبق لنا مجال للحركة إلا مع الشكل.

نحن لا نستطيع أن نبتكر المعاني، فهي موجودة باستقلال تام عنا، وموجودة كطواطم لغوية لا فسحة لديها للرأي الآخر. إن جهد التعبير هو إذن في الانصراف إلى تجديد الشكل. أو ليس حقاً لنا أن نعلن أن سلطة النموذج العربي قد ابتكرت الشكلانية قبل ألف عام من ظهورها في أوروبا؟-

ليس هذا كل شيء. إن لغة النموذج، التي تعدد لك كل شيء، من طريقة شرب الماء إلى طريقة الإحساس بالكون، قد استولدت تابواتها المعروفة. فعبر عملية قمع مستمرة (القتل والحرق وإفناء الكتب) صار الخوض في مسائل الجنس والدين والسياسة مرادفاً للخوض في مستنقع الموت. وفي العصر الراهن تم إلقاء القبض على التراث الذي نجا بنفسه من سلطة النموذج، فغيب في سجون المتاحف.

لقد كان مأمولاً، وخاصة منذ بدأت النهضة العربية في القرن الماضي، أن تتم استعادة الإنسان والتاريخ، أحدهما إلى الآخر. وحقاً فقد وصل هذا الأمل ذروته أواسط القرن العشرين، عندما تراءى أن سلطة النموذج لن تصمد أمام ضربات الرؤيا التكوينية الجديدة.

لكن السلطة هي السلطة، في كل زمان ومكان. ونحن هنا نشير إلى نسق طغموي للحكم، سواء منه ما صنعته الطبقة المتوسطة ـ وهو السائد حالياً ـ أو ما صنعته الجماعات العرفية. هذا النسق كان سريعاً سرعة قياسية في الإحاطة بجميع أنساق الحداثة وإحلال المعاصرة بدلاً منها وقد نشأت عن هذا النشاط فترينات ثقافية تثبت الاستهلاكية والمتعية، وتعمم ـ وهذا هو الأخطر ـ نموذج ثقافة بديلة مبتذلة.

إنك لتحس بالاحترام رغم كل شيء، أو على الأقل بالرهبة، وأنت تسمع الطوطم القديم، لكن هذا لا يتسنى لك وأنت تسمع لغة الطواطم المعاصرة. لقد انتهى هارون الرشيد. كتعبير، هي لغة واحدة. كدلالة، ثمة فرق كبير. إن لغة الطوطم المعاصر لم تكتسب بعد تلك الهالة المعدنية التي ترد عنها السخرية أو الاحتقار أو الغضب. ومع ذلك فهي مصرة على انتحال مطلق خاص بها وتعويمه باللغة والعصا على سطح العقول المندهشة المنذعرة. إنها لغة غير قابلة للخطأ، وبالتالي غير قابلة للنقاش وللرأي الآخر. وهي تمتلك شحنة هائلة من غازات الأمل والتقدم ـ سرعان ما تتجسد في العبارة الطنانة الفصيحة البليغة. إنها تتكلم عن موجودات وكينونات لا توجد ولا تكون إلا داخلها، وتلح عليك في ذلك حتى لتجعلك تحسب الهزيمة نصراً، والتردي صعوداً، والجوع فضيلة، والاستيهام أملاً، والصورة أمثولة، والتبعية استقلالاً، والشتيمة نضالاً، والذل مجداً، والانصياع حرية، والكلمة جسداً، واللغة حياة. إنها لغة ساطعة، وثوقية، وتستعمل لونين وحسب: الأسود والأبيض، تحتقر الواقع وتلغيه بمثلها البلاغية، ثم تعيد توهيمه ليلائم ادعاءاتها.

خارج هذه اللغة الأفيونية، في الزوايا التي يجب على الرواية أن تقصدها قبل غيرها، وبعيداً عن طوطمة اللغة المعاصرة، نلتقي بالتبعية الاقتصادية والسياسية، بالهدر والتبديد، وبأنساق جديدة للفقر والاستغلال والمجاعة، بانهيارات متتابعة لخطط الدولة، بإحلال الدولة كبديل للمجتمع ـ وأيضاً بإحلال ثقافة إعلامية كبديل لثقافة الحداثة.

إن للثقافة الإعلامية البدلية وظيفة بينة وخطيرة. إنها تجسد تماماً وضع سلطة الطبقة المتوسطة التي صادرت لغة الحداثة وأحالتها إلى رواسم وجواهز وشعارات. إنها ليست الثقافة السائدة، ثقافة النموذج. وبالتالي فهي تنفي عن نفسها صفة الجمود واللاتاريخية. وهي لا تستطيع أن تكون الثقافة المضادة، ثقافة الرد الحداثي على الاستلاب والتلكس، وتمنع غيرها من أن يكون كذلك. وإن أساليب هذا المنع تجعل من السلطة المعاصرة استمراراً للسلطة القديمة التي انتقت النموذج وأبدته كنسق ثقافي وحيد.

إن سلطة الثقافة البديلة تستمد قوة إضافية من سلطة ثقافية رديفة ينشئها ناشزو الطبقة المتوسطة الذين اغتربوا عنها دون أن يخرجوا منها. إن هؤلاء ليسوا ظاهرة أعجوبية، إذ لم يعرف عن الطبقة المتوسطة أنها انسجمت يوماً أو تآلفت شرائحها. إن معظم الذين قادوا تجربة التعبير الروائي بعد نجيب محفوظ معارضون للسلطة المعاصرة. لكنهم يلتقون معها في المحصلات والنتائج. لقد كان جل ما أنتجوه انقلاباً لفظوياً يشبه انقلاب السلطة السياسية اللفظوي في تشرنقه وآليته، وفراراً بالتجربة الفنية إلى ميدان التجريب المفقود لذاته، كما هي الحال بالنسبة للحكم وتجريب القطاع العام في الميدان السياسي الاقتصادي. وكما يقول محمد برادة. فقد تخلت الثقافة الحديثة عن «نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال، لتتجه على نحو متزايد، وفي مجالها الجماهيري، إلى هوس التغيير من أجل التغيير.» إنها بعبارة أخرى لم تستطع أن تكون جدلية للقطيعة تخلق توترات عميقة مبدعة في التعبير الروائي، وإنما تحولت إلى

دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية « فتطابقت بذلك مع لغة السلطة المعاصرة التي غطت فقط على التخلف الحقيقي، وعلى خديعة التنمية، بتلال من البلاغيات الميكانيكية للحداثة ومن كلماتها السرية السحرية ».

إن عبارات مثل « تداخل الأزمنة » أو « اللحظات المقطعة » أو « تزامن الأحداث » أو « الخطوط المتكسرة التي لا تتقابل ولا تتلاقى » أو « تباين اللغات في النص » تفضي إلى حالة تتويه للقارئ، أو أنها توحي له بجديد من نوع ما، وفي النهاية يكتشف أنه ما زال حيث هو، سوى أن استيهاماً ما قد انقشع. والنتيجة هي استبدال الواقع، وأحياناً إلغاؤه، ببدائل فنية، بدلاً من تقديمه عبر المعادل الروائي. إن قيمة هذه الانجازات الفنية الباهرة لا تكتمل إلا إذا تمكن خطابها من تثوير الوعي أو المشاركة في إنشاء وعي جديد، أو في إنشاء تغير مطلوب في الذات والعالم. وبالإضافة إلى ذلك فإن تلك الإنجازات غالباً ما تبدو مقصودة بذاتها ولذاتها، أو مقصودة لتفادي المباشرة في التعبير عن الواقع على الطريقة البلزاكية. إن على الرواية أن تخرج من هذه الميكانيكية وتكون شيئاً يسميه أدونيس « منشوراً سرياً » متخلصاً مما يسميه عبدالله العروي « الشكلانية التلفيقية ».

بوسعنا أن نلمس كيف يلتقي هنا النسق الطغموي السياسي والنسق الانخذالي الثقافي في تكوين سلطة تمارس سيطرة احباطية إفشالية على التعبير الروائي الحداثي. إن الأزمة أساساً أزمة مضمونية: جيل حديث ضد جيل معاصر قديم. وقد عبرت الأزمة عن نفسها فنياً بمثلما عبرت عن نفسها سياسياً: اعتقال المضمون وإطلاق الشكل. إن جيل الطبقة المتوسطة الذي أخفق على جميع الصعد الحياتية، أخفق أيضاً على الصعيد الفني. ومثلما استعاضت أنظمة الحكم التي شكلتها الطبقة الجديدة عن التحضر والانبعاث بأشكال ساطعة بالغة الاتقان، مضمونها قمع المضمون، استعاض مثقفو هذه الطبقة عن الحداثة بشكلانية بالغة الإتقان، مضمونها الاستغناء عن كل مضمون. إنها تدعو إلى: تعددية المعاني في النص وفي البيان السياسي، انعدام الشكل في النص والمجتمع، فتح النص والانفتاح الساداتي، انعدام أية بنية للمجتمع والاقتصاد والتربية وأيضاً للإنتاج الأدبي، تعددية الأجناس الأدبية في النص الواحد وتعددية الهياكل السلطوية في الدولة الواحدة. والشكلانية الجديدة تمارس ضد معارضيها إلغاء مماثلاً للإلغاء الذي تمارسه السلطة السياسية ضد معارضيها. إن قراءة ماركسية لنص روائي (قد لا تكون بالضرورة هي القراءة المثلى)، أو الحديث عن أطروحات فكرية في النص، وأحياناً مجرد الإشارة إلى كلمة مضمون، تشير بين الشكلانيين الجدد ردود فعل مماثلة تماماً لردود فعل السلطة على الممارسات نفسها في الميدان السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي.

غير أننا يجب أن نحمل المسؤولية كاملة لمثقفي مرحلة الانهيارات هذه. بمعنى آخر، إذا كان عصر بأكمله ينهار في العوالم الأرضية الثلاثة، فلن يكون بوسع هؤلاء المثقفين العزّل إيقاف الانهيار. إن مسؤوليتهم لا تنبثق عن النوايا، بل عن انفلاش الرؤيا. إن الأمر المأساوي حقاً هو أن انهيار الحداثة في العالم الأول، منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين، قد وصل أيضاً إلى العالم الثالث، الذي لا يستطيع حتى الآن أن ينجو من سلطة الثقافة حتى ولو كانت سلبية أو مدمرة.

في هذا الجزء العربي من العالم، أعتقد أننا سعداء بالمثاقفة. لكننا لسنا سعداء تماماً فمن ناحية، ولأن ضغط السلطتين المحليتين يمنعنا من حمل همومنا المشروعة والتعبير عنها، نضطر ـ لأن الروائي لا بد وأن يحمل هماً ـ إلى حمل هموم أوروبا، وبصورة خاصة هموم فرنسا: من العبث إلى اللامعقول، إلى الوجودية، إلى التشيؤ، إلى البنيوية. غير أننا في الوقت نفسه ننسى أو نجهل أن بوسع الذين يشكون من فائض الحرية أن يحملوا هموماً كتلك، لأن بنيتهم الثقافية والتراثية الشديدة التماسك تسمح بمثل هذه الافرازات، لكننا ونحن نشكو من غياب الحرية، ومن تداعيات البنى، لا نستطيع ذلك.

من ناحية أخرى، يمكن أن نلاحظ بوضوح الانعدام الكلي للتكافؤ في عملية المثاقفة. حقيقة الأمر هي أن المثاقفة عملية استنساخ يتم للنموذج الغربي فيها أن يمارس سلطة شبه مطلقة على العقل العربي، فمن نجا برؤياه نجا ـ وهذا هو النادر ـ ومن وقع على إحدى زوايا الرؤية الأوروبية مكث هناك ـ وهذا هو الغالب.

ليس غريباً إذن أن يكون مآل المثاقفة اغتراباً عن الذات والبيئة الوطنيتين، وخاصة في فن كالرواية لا جذور محلية له. وليس غريباً أن يكون هذا المآل تقمصاً للهموم وللأشكال التعبيرية الأوروبية. وإن هذا التقمص ليأخذ أمداء شبه مأساوية إذ ينعدم التركيز والتوكيد على ما هو مشترك وعالمي

في التجربة المتنوعة للإنسان. ويكتفي جيل كامل بالصياح مع بطل سارتر: الجحيم هو الآخرون. حينما كان الفرد عندنا في أمسّ الحاجة الإنسانية إلى الآخرين. وإن هذا التقمص ليأخذ أمداء شبه مأساوية إذ يخفق في أن يعاين الاجهاضات المتتابعة التي وقعت في الحركة الحداثية الأوروبية منذ الحرب العالمية الأولى حتى الآن، والتي تمكن إحالتها إلى سببين:

إنها أولاً، لم تتمكن من إنشاء ثقافة بديلة للثقافة السائدة التي قامت ضدها، والتي حملتها طبقة أنزلت بالبشرية حربين عالميتين، وإنما تقوقعت ضمن عالم باطني يتعمد الانسحاب من الواقع باسم تقديس الفردية، واحتقرت كل ما هو جماعي وسياسي ومباشر، وتركت الاشكاليات الإنسانية الاساسية للكتاب التقليديين الذين اكتفوا بوصفها وملامتها.

وهي، ثانياً، سرعان ما طوقت بالجهد العقائدي السلطوي للطبقات الرأسمالية الحاكمة التي رأت فيها. وبحق، ناقوساً يقرع بخطورة، فتصدت لإخماد جذوتها التحريرية الأصيلة، ونجحت في ذلك.

وبالتالي فقد فشل رواد الرواية الحديثة في وضع مفاهيم جديدة للرواية باعتبارها استيعاباً للإنسان في الحياة والتاريخ تحل محل ما هدموه من مفاهيم. كانت حركة رافضة، وقد توقفت عند عبارة أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ورأت فيها الحقيقة كلها فغفلت عن أن الفن بدوره تعبير عن الحياة.

بعبارة أخرى، حدث الانقسام بين متتبعي الشكل ومتتبعي المضمون رغم المحاولات المبذولة للوصول إلى وحدة عضوية بينهما. وربما كان هذا الانقسام نتيجة لكون ردة الفعل الثقافية في العالم الرأسمالي على مذهب متصلب الشرايين كالواقعية الاشتراكية متسمة بكل مظاهر العصاب التي اتصفت بها ردة الفعل السياسية إزاء الشيوعية (مكارثي، وسياسة حافة الحرب التي اتبعها دالس مثلاً). وبدلاً من أن يطور أو يبدع المثقفون الغربيون مفهوماً متكاملاً، أو رؤيا، كلية آملة، للإنسان في الحياة والتاريخ أعادوه إلى الثنائيات الضدية المطلقة (الخير والشر بشكل خاص)، فنسفوا بذلك الأساس الهيغلي العظيم لثقافة الحداثة، أو قدموه في صورة شيء مثل الطاولة أو الجدار، وصنعوا حوله رواية جديدة. وما دام الإنسان شيئاً فإن تجاربه بلا شك ليست شيئاً. إنه منفصل عن وسطه الحي.

إن ما يخرج من أوروبا باسم الحداثة يصل إلينا كشكل ويبقى عندنا في إطار المعاصرة. إن بوسع الناقد الأوروبي، مثلاً، أن يبحث في النص عما شاء من تراكيب، وأن يعمل فيه ما شاء تحليلاً وتفكيكاً، فهذا النص ينتمي إلى عالم متواشج وثقافة متماسكة، إلى شيفرات ثقافية عريقة معترف بها، مما يمكن أن يحتكم إليه الناقد في العملية التقييمية، لكن استنساخ الممارسة الابداعية، ومن ثم النقدية، في منطقة ثقافية كالعالم العربي تشكو من التفكك والانحلال والتشرذم، قد أفضى إلى إلغاء ثلاثة من أربعة محاور نراها ذات أهمية جوهرية في التعبير الروائي. لقد ألغى الاطروحات، والمؤلف، والقارئ، واستبقى النص كبنية لغوية. إن معظم الروائيين المعاصرين، وهم يتعاطون الحداثة على هذا النحو الأوروبي ينقطعون عن رؤية الواقع والتفاعل معه، ويحتفون بذلك كقيمة حداثية أو حضارية. إنهم يتركون التجربة، بالمنظور البلزاكي، ويسعون وراء حرفنة تقنية توصلهم إلى التعددية في الصوت ومستوى الدلالة، ولكن إلى انقطاع التواصل.

إن تغيير اللغة والأشكال، وممارسة التفكيك والقطيعة، لن يتمكنا من إنجاز ثورة حداثية دونما رؤيا تتعامل مع الواقع في زمان محدد ومكان محدد، ومن منظور محدد. وفي غياب هذا الإنجاز سيبقى التغيير مجانياً، ولن يفضي إلا إلى الفوضى، وإلى انتفاء بديل بنيوي أو هيكلي تلتف حوله القوى الحية للإنسان والسياسية والاجتماعية. إن التجارب الراهنة للتاريخ والعيش في هذه المنطقة تجارب جماعية. ثمة شعب يقتلع من أرضه. وثمة شعب يمزق ويحرق. وثمة شعب ينكر عليه اسمه وهويته. ثمة غياب مأساوي لحقوق الانسان. ثمة جماهير تعد بعشرات الملايين تعيش بلا ضمانة ولا أمن، ولا يسمح لها بأن تنجز شكل مجتمعها الحديث. إن الوضع ما يزال مثلما وصفه هيغل يوم كتب إن تاريخ الشرق لم يعرف في الشعب الواحد سوى شخص حر واحد، هو الملك المفرد. من الطبيعي إذن القول إن الفرد لا يستطيع أن يكون فرداً، لأن الجماعة التي ينتسب إليها لم تستطع أن تكون مجتمعاً. وبهذا المعنى نقول أيضاً إنه قد آن للروائي ـ وللمثقف عموماً ـ أن يبحث لنفسه عن مكان ما بين الجماهير. بالاتصال وليس بالانفصال. سيجد فرديته، وذاتيته، وعلاقاته، وانتماءه، وطعم حياته، وضحكته، وتاريخيه وفاعليته في هذا التاريخ.(★)

(★) ورقة قدمت إلى ندوة «الابداع الروائي اليوم» التي أقامها معهد العالم العربي في باريس من ١-٤ آذار ١٩٨٨.

مشكلات ترجمة الأعمال الروائية ونشرها

الدكتور سهيل ادريس

قد لا تكون هناك مبالغة في القول إن العامل الأساسي في إقامة حوار الحضارات هو تبادل التأثير الثقافي. وبالرغم من أن هذا التبادل ليس في الغالب متكافئاً في الوضع المتعلق بحضارتين غير متعادلتين، وأنه محكوم بعلاقة القوى المتواجهة التي تقوم على تأثّر الأضعف بالأقوى ونزعة الأقوى إلى إهمال شأن الأضعف، فإنّ خير الإنسانية الذي يسعى إليه المجتمع البشري ويطمح إلى تحقيقه هو التعارف الحقيقي الذي يقود وحده إلى التفاهم والاتفاق والسلام.

ونحن نؤمن بأن الترجمة هي في رأس العوامل التي تؤدّي إلى معرفة الآخر، حتى ولو كانت هذه المعرفة من أجل الاستغلال، كما هو شأن الاستعمار بمختلف أشكاله. ولكن لا بدّ أن تنتهي هذه المعرفة بما هو كفيل بتقويم الخطأ.

وقد لعبت الترجمة دوراً هاماً في نهضة الأدب العربي الحديث وشارك معظم ممثلي النهضة في حركة ترجمة الآثار الأوروبية أو اقتباسها. فأغنوا اللغة العربية بعدد كبير من النصوص، كان لها تأثير بالغ في تطوير الفنون الأدبية ولا سيما الرواية والقصة. وكان ما تُرجم عن الفرنسية يحتلّ المكان المرموق في لائحة المترجمات. وكان من أول ما نقل عن الفرنسية «مغامرات تليماك» لفينيلون التي ترجمها رفاعة الطهطاوي. و«بول وفرجيني» التي ترجمها عثمان جلال ثم اقتبسها المنفلوطي تحت عنوان «الفضيلة»، وترجم جميل المدور «أتالا» لشاتوبريان.. وتُرجمت روايات مختلفة لبلزاك ولامارتين وبول بورجيه وفرانسوا كوبيه وغي دوموباسان وهنري بوردو واميل زولا وفلوبير واناطول فرانس واندريه جيد...

ولا شك في أن كثيراً من هذه الترجمات كان يشكو الضعف والتشويه وعدم الأمانة. ومن طريف ما نقرأه في هذا الصدد ما كتبه طه حسين نقداً لترجمة حافظ إبراهيم «للبؤساء»، فهو في رأيه يُلخِّص ولا يترجم، ويقول «إن ترجمته ـ على ضخامة ألفاظها وفخامة أساليبها، وعلى ما لها من روعة وجمال ـ ليست دقيقة ولا حسنة الأداء»، ثم عاب عليه «الإسراف في اللفظ الغريب والإعراض التامّ عن بعض النصوص والتشويه الذي يختلف قوة وضعفاً لبعضها الآخر».

وأطرف ما جاء في نقد طه حسين لهذه الترجمة قوله: «ما رأيك في أني أقرأ الأصل الفرنسي لـ «البؤساء» فأفهمه بلا عناء، وأقرأ ترجمته العربية فلا أفهمها إلا كارهاً... وكثير من الناس يفهمون البؤساء بالفرنسية فهماً يسيراً، ويفهمونها بالعربية فهماً عسيراً!»

ومما يثير العجب حقاً أن يتصدّى للترجمة كتّاب لا يعرفون اللغة الأجنبية كالمنفلوطي الذي كان يكلّف بعض أصدقائه بترجمة الآثار الفرنسية ثم «يقتبسها»: فَعَل هذا بعدد من الروايات مثل «تحت ظلال الزيزفون» لألفونس كار، و«في سبيل التاج» لفرانسوا كوبيه و«بول وفرجيني» لبرنردين دو سان بيار و«سيرانو دو بيرجيراك» لأدمون روستان... وفي «العبرات»، للمنفلوطي عدّة قصص مقتبسة عن شاتوبريان والكسندر دوما الابن. ونحن نعتبر أعماله في هذا الميدان نموذجاً لـ«الترجمة ـ الخيانة» «Traduction trahison»!

* * *

ولا شكّ في أن الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسية الروائية خاصة، محدود نسبياً إذا قورن بالإقبال على ترجمة الروايات

الانكليزية أو المكتوبة باللغة الانكليزية، ويعود ذلك إلى أن الثقافة الفرنسية في العالم العربي هي دون الثقافة الانكليزية انتشاراً، وهي الآن تزيد تراجعاً لصالح الثقافة الانكليزية. ومع ذلك، وربما كانت هذه مفارقة، فإن ذوي الثقافة الفرنسية أكثر إتقاناً للغة الفرنسية من مثقفي الانكليزية للغة الانكليزية. وهذا هو السرّ في انعدام الإقبال على المترجمات الفرنسية في تونس والجزائر والمغرب التي يفضّل مثقفوها قراءة الأدب الفرنسي، ومنه الرواية، بلغته الأصلية على قراءته مترجماً.

على أن سياسة « التعريب » التي تنتهجها حكومات بلدان المغرب العربي في مواجهة سياسة « الفرنسة » دفعت باللغة العربية إلى المقام الاول، ولا سيما في الجزائر، مما يحدو بنا إلى توقّع ازدياد الإقبال على الأدب المترجم في السنوات القادمة.

* * *

ينبغي أن نعترف بعدم توفّر المترجين الأكفاء من الفرنسية إلى العربية، ونحن نادراً ما نعثر على المترجم الذي يُحسن اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها. ونعتقد أن الكفاءة في هذا الميدان نوعٌ من الإبداع.

وبالرغم من أن الترجمة موهبة أدبيّة بذاتها، فإنّ الوسيلة المساعدة تلعب الدور الأهمّ في إجادة الترجمة أو إساءتها.

والواقع أننا كنا، حتى السبعينات، نفتقر إلى مثل هذه الوسيلة، أي إلى معجم فرنسيّ عربي جيّد يعين المترجم في أداء عمله.

والحق أن هذا ما كان قد دفعني، وأنا أدرّس مادة الترجمة والتعريب في الجامعة اللبنانية وجامعة بيروت العربية، إلى الانكباب على وضع معجم كبير بعنوان « المنهل » شاركني في وضعه الدكتور جبور عبد النور، وصدر عام ١٩٧٠، وأنا أزعم أن هذا المعجم قد حلّ كثيراً من المشكلات التي كان يواجهها المترجمون العرب عن اللغة الفرنسية، بالرغم من أنه أصبح الآن، وهو على وشك الصدور في طبعته العاشرة، بحاجة إلى إعادة نظر. ولكن افتقارنا إلى معجم ثنائيّ عربي - فرنسي لا يزال قائماً، حتى بعد صدور معجم عبد النور. أما معجم « الكامل »، فإن ما صدر من أجزائه التي لم تتجاوز حرف « الراء »، يجعل الاستعانة به محدودة النفع، بالإضافة إلى ما يشكوه من أن منهجه المعجميّ - باعتماد الكلمة مصدريًّا، لا ألفبائيًّا، أي كما تنطق أو تُملى - قد تجاوزه الزمن. وأما معجم « السبيل » الذي صدر عن « لاروس » فإنه يفيد حتماً في ترجمة ما هو حديثٌ في الإنتاج العربيّ المعاصر، ولكنه يقصّر تقصيراً فادحاً في ترجمة ما هو قديم أو وسيط من الآثار العربية، ويوحي بأنّ اللغة العربية فقيرة، وهو ما ينافي الواقع.

* * *

لِيُسمحْ لي هنا، وأنا أتحدّث عن مشكلات الترجمة، أن أورد طرفاً من تجربتي الشخصية في ترجمة الأعمال الروائية الفرنسية.

لقد ترجمتُ، خلال ربع قرن، ما يزيد عن عشرين رواية ومسرحية فرنسية، أشهرها لجان بول سارتر، ومنها ثلاثية « دروب الحرية » و« الغثيان » و« الكلمات » و« البغي الفاضلة » و« الذباب » وقصص قصيرة له، و« الطاعون » لكامو، و« مونسيرا » لروبلس، و« هيروشيما حبيبتي » لمرغريت دورا، و« الثلج يشتعل » لريجيس دوبريه الخ... كما ترجمت عن الفرنسية روايات لكتّاب غير فرنسيين أمثال البرتو مورافيا وبيراندللو وكاواباتا...

ومن ممارستي للترجمة ومراقبة المخطوطات المترجمة التي يقدّمها المترجمون والتي كنت أراجعها تمهيداً لنشرها في « دار الآداب »، وجدت أنه ربما كانت أفضل ترجمة نقدّمها للقارئ الترجمة الأقرب إلى الحرفيّة، فهي وحدها التي تؤمّن في الوقت نفسه الدقّة المطلوبة ونقل روح النصّ الأصلي الذي يشكّل خصوصيّة كل لغة وفرادتها، ويحفظ لها « عبقريّتها » الذاتية. من أجل هذا، نخالف الرأي الشائع الذي يذهب إلى أن الترجمة الفضلى هي التي لا يحسب القارئ أنها مكتوبة باللغة المنقول إليها وينسى أنها نصّ مترجم. ونرى، على العكس، أنها هي القادرة على تذكير القارئ دائماً بأنها نصّ مترجم، لأنها هي وحدها الكفيلة بتأمين « التغريب » المطلوب في تلاقح الثقافات.

* * *

وتعاني الترجمة عن اللغات الأجنبية، ولا سيما الفرنسية، قصوراً وتراجعاً في هذه الأيام. ولعلّ من المرغوب فيه أن تعمل المؤسسات المتخصّصة على دفع عملية الترجمة للأعمال الروائية المتميزة بتيسير الوسائل المؤدّية إلى ذلك، من مثل الإسهام في نفقات الترجمة والنشر والتوزيع وسواها. ولا شكّ في أن لـ« معهد العالم العربي » دوراً هاماً يلعبه في هذا المجال. إن الترجمة والنشر عمليّتان خاضعتان في آخر المطاف لنفقات مالية معينة لا بدّ من تأمينها للمترجم

والناشر. وليس هناك أيّ ضيرٍ في أن تتصدّى المؤسّسات المعنيّة لهذا العمل لصالح الثقافتين المتفاعلتين، وإن كانت الشكوى من ضعف الاهتمام بترجمة الرواية العربية المتميزة إلى اللغة الفرنسية تجد بعض التبريرات.

والحقّ أن إحصاءً بسيطاً لما تُرجم من الروايات العربية إلى الفرنسية يدلّ على أن الإقبال على هذه الترجمة محدودٌ جداً إذا قورن بما تُرجم عن اللغات الأخرى، حتى بالنسبة لآداب العالم الثالث. ونحن الذين نتابع ما يُترجم إلى الفرنسية من الروايات الأجنبيّة، ونقدّم إلى القرّاء العرب بعض هذه المترجمات، نستطيع أن نؤكّد أن ما يستحقّ أن يُترجم إلى الفرنسية من الإنتاج الروائيّ العربيّ المعاصر يبلغ أضعاف أضعاف ما نُشِرَ حتى الآن باللغة الفرنسية..

هل يحقّ لنا أن نتساءل هنا إذا كانت بعض كبريات دور النشر الفرنسية تمتنع عن نشر ترجمات للرواية الحديثة بتأثير أو ضغط من أعداء العرب أو من نزعة عنصرية أو من أحقاد موروثة من الحروب الصليبية؟

إذا كان الجواب على هذا التساؤل يشير إلى شيء من الصحة فيه، فإنّ المفكرين والناشرين الفرنسيين المتعاطفين مع العرب ومع التاريخ العربي ومع الثقافة العربية مدعوّون إلى مضاعفة جهودهم في إعطاء الإنتاج الروائيّ العربي خاصّة ما يستحقّه من الترجمة إلى اللغة الفرنسية.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن دخول لبنان، دون سائر الدول العربية، في اتفاقيات جنيف وبرن المتعلقة بحقوق الترجمة، يزهّد في الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسية وسواها. ولعلّ من مهمّات معهد العالم العربي أن يتولى عن المترجمين والناشرين العرب العمل على إعفائهم من دفع حقوق الترجمة إلى الناشر الأجنبيّ وطلب العون من الأونسكو لتحقيق ذلك. وهذا ما سيدفع الناشر العربي، وخاصة اللبناني، إلى التحمّس لمزيد من الإقبال على الترجمة، ولا سيما عن اللغة الفرنسية.

* * *

أما المشكلات التي يواجهها نشر الأعمال الروائية الفرنسية المترجمة إلى العربية فيقتضينا الإنصاف أن نورد على رأسها صرامةً مبدئيّة تتّخذها الرقابات العربية في التعامل مع الرواية المترجمة، بحجّة أن الرواية الأصليّة مكتوبةٌ لمجتمع تختلف تقاليده عن المجتمع العربي عامة والإسلامي خاصة، لا سيما إذا كانت تلك الرواية تعالج مشكلة عاطفية أو جنسيّة، ولكن هذه الصرامة نَصِفُها بأنها مبدئيّة، لأنها قد تخرج من المبدئيّة إلى الاعتباطيّة حين تطرأ بعض المتغيّرات غير الموضوعية.

والواقع أن ناشر الروايات المترجمة إلى العربية يظلّ حائراً ومتردّداً أمام تقلّب الرقابة العربية، أي سياسة الأنظمة العربية المتقلّبة، في مواجهة الشؤون الثقافية بشكل عامّ. فهو يخشى دائماً أن تمنع رواية مترجمة في عهد سياسي يختلف عن العهد الذي سُمحت فيه تلك الرواية. وهذا يدل طبعاً على انعدام الموقف الثقافي الموحّد، وعلى أن رياح السياسة تبقى هي التي تظلّ تحكم مع الأسف مجرى الثقافة والأدب في العالم العربيّ. ومن أجل هذا، نتساءل إذا لم يكن من العبث ما نطالب به، منذ وقت طويل، من إلغاء الرقابة على الكتب والمنشورات وإطلاق حرية الكاتب - والمترجم والناشر - في الوطن العربي؟[*].

(*) ورقة قُدّمت إلى ندوة «الإبداع الروائي اليوم» التي أقامها معهد العالم العربي في باريس من ١ - ٤ آذار ١٩٨٨.

قصائد صغيرة

عيسى حسن الياسري

١ ـ التحوّل:

ما كنت أحبهُ
صرتُ أخافُ منه الآنْ
وما أخافهُ
صرتُ أمني النفسَ أن ألقاه لحظةً واحدةً
وبعدها...
فليحضرِ الطوفانْ

* * *

٢ ـ الجرف:

أيها الجرفُ
أدرْ وجهكَ نحو جرحكَ القديمْ
فالشراعُ لن يجيءَ مرةً أخرى
ولن تمطرَ فوق عشبكَ..
الغيومْ

* * *

٣ ـ المسيحْ:

يا سيدي المسيحْ
أنتَ صُلبتَ مرةً واحدةً
فأحرقتْ ثيابها حزناً عليك الريحْ
وها أنا أُصلبُ كلَّ يومٍ دون أن تعولَ
من أجلي.. أو تنوحْ.

* * *

٤ ـ في هذا العالم:

في هذا العالمِ اغبطُ اثنينْ
الطائرَ.. والمجنونْ
في هذا العالمِ لي حلمٌ مسكينْ..
أن أصحبَ ساقيةَ الماء
واجلسَ تحتَ ظلالِ الأشجارِ
فلا ترعبني السكينْ
في هذا العالمْ
لا موطئَ قدمٍ.. للحالمْ

٥ ـ طفولة:

في طفولتي
حلمتُ أن أكونَ نجمةً
أو قمراً يحطّ في الطريقْ
أغنيةً على فمِ العاشق.. والمعشوقْ
حلمتُ أن يحملني العالمُ فوق أعلى قمةٍ
فألمسَ البروقْ
حلمتُ أن أضفرَ للحمائمِ البيضاء..
من زيتونة الضفافِ طوقْ
وعندما كبرتُ..
شُغلتُ بانتشالِ اقدامي من الوحلِ
وأثوابي من..
الحريقْ

* * *

٦ ـ التركة:

لستُ أنا الملكْ
فلا تخافوا..
لن يمتيني المهرجونَ بالضحكْ
وكلّ ما أتركهُ ورائي عندما أُغادر الميدانْ
حشداً من الجوعى
وأعواماً طويلةً من الأحزانْ

* * *

٧ ـ الرحيلْ:

من دون أن يقولَ.. لي.. وداعاً
ودون أن تمرَّ كفهُ على جليدِ وحشتي
أشارَ لي ـ وهو يمرّ هادئاً ـ نحو طريقِ النهرْ
وعندما حاولتُ أن أتبعهُ
وأقتفي آثارهُ
أوقفني ذراعُ قبرْ

* * *

البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي

الدكتور منصور الحازمي

ينتمي المرحوم الأستاذ أحمد السباعي إلى الجيل الذي نطلق عليه، عادة، جيل الروّاد. ولكلّ بلد عربيّ روّاده الذين ظهروا على ساحته في أوقات متباينة، وأثروا فيه تأثيراً معيناً في بعض نواحي الفكر والفن والحياة. ريادات محلية، لا تلبث في بعض الأحيان أن تتحول إلى ريادات عربية، في بلد كبير جداً مثل مصر، أو صغير جداً مثل لبنان، ولظروف تاريخية معروفة لا تحتاج إلى بيان.

أما روادنا، والحق يقال، فلم يظهروا قبل بدايات هذا القرن. أقصد روّادنا في صناعة الكلمة الجديدة الجريئة، المنتزعة من الواقع، والمتأثرة بروح العصر، أما الكلمات القديمة، فما أكثرها في قرون خلت. بل إن عقدين قد مضيا قبل أن تصافح عيوننا أسطر لافتة من نماذج الأدب الحديث في كتابي محمد سرور الصبّان (أدب الحجاز) سنة ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦م، ومحمد حسن عوّاد (خواطر مصرّحة) سنة ١٣٤٥ هـ - ١٩٢٧م. ولا غرابة في ذلك فإن الطلائع من روّادنا ولدوا في أواخر العهد العثماني، ويفعوا في العهد الهاشمي ١٩١٦ - ١٩٢٤، وشبّوا عن الطوق منذ أوائل العهد السعودي في الحجاز سنة ١٩٢٤م. كان السباعي من أوائلهم ولادة (سنة ١٣٢٣ هـ - ١٩٠٥م) ومن أواخرهم إنتاجاً، لم تدركه «هلوسة» الأدب - كما يقول - إلا في سنّ متأخرة، وكانت أولى مقالاته في جريدة «صوت الحجاز» حوالى سنة ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢م [١]، ولكنه لم يتوقف منذ ذلك التاريخ عن الكتابة - لا في مجال الصحافة، ولا في مجال الدراسة والنقد والإبداع - حتى وفاته سنة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م رحمه الله

وللسباعي ريادات كثيرة ينسبها الباحثون إليه [٢]، لا مجال لذكرها هنا، ويكفينا منها ريادة واحدة تتعلق بموضوع البحث وهو الفن القصصي، بل البيئة في فنه القصصي. وبيان ذلك أن السباعي كان من أوائل من حاول كتابة القصة القصيرة في شكلها المقالي الصحفي بين الحربين [٣]، ومن أوائل من حاول كتابة القصة الطويلة أو الرواية، حين أصدر روايته (فكرة) حوالي سنة ١٩٤٨م. وهو أول من حاول تصوير جيله من خلال سيرته الذاتية، في كتاب سماه (أبو زامل) صدر في الخمسينات، ثم غيّر عنوانه وأضاف إليه فصولاً أخرى ونشره تحت عنوان (أيامي) سنة ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠م. وكانت حصيلة إنتاجه القصصي المنشور - إضافة إلى ما ذكرناه - مجموعة من القصص القصيرة في كتابيه (خالتي كدرجان) و(أوراق مطوية)، وبعض الأعمال الأخرى التي يمتزج فيها فن المقال بفن القصة مثل (فلسفة الجن) و(مطوّفون وحجّاج).

لا بد من الاعتراف بأن ما خلّفه السباعي في فنّ القصّ ضئيل، ومشتّت بين ثلاثة أشكال تقليدية من التعبير القصصي: الرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية. رواية واحدة، ومجموعة قصصية واحدة، وبطبيعة الحال سيرة ذاتية واحدة، لولا جوانبها الإبداعية لأمكن استبعادها. وهذه الحقيقة في حدّ ذاتها تدل على أن الفنّ القصصي لم يكن همّاً ملحّاً على مخيّلة السباعي الإبداعية، إلحاح الكتابة اليومية الواعية المتمثلة في المقال الصحفي، أو الكتابة التاريخية الاجتماعية المتمثلة في البحوث والدراسات. ولكن السباعي، مع ذلك، لم يكن بدعاً بين أبناء جيله، من أمثال عبد

القدوس الأنصاري ومحمد علي مغربي وأحمد عبد الغفور عطار، الذين شاركوا بعض الشيء في الكتابة القصصية، ولكنهم صرفوا معظم اهتمامهم إلى البحث والكتابة الصحفية - بل إن هذه الظاهرة تكاد تكون مشتركة بين روّادنا المحليين والروّاد العرب في البلدان الشقيقة الأخرى. ويكفي أن نذكر هنا محمد حسين هيكل والعقّاد والمازني وطه حسين. ويمكننا القول إن الاحتراف القصصي لم يبدأ في مصر إلاّ مع جيل نجيب محفوظ، منذ الحرب العالمية الثانية، أما في بلادنا فلم نعرف حتى الآن هذا الاحتراف أو الانقطاع للفن القصصي، وإن كنّا قد بدأنا نلحظ شيئاً من هذا عند جيل السبعينات، والذي أبدى ميلاً واضحاً إلى قالب القصة القصيرة بصورة خاصة. والقصة القصيرة، مع ذلك، أقرب إلى القصيدة الغنائية. فهل نستطيع القول، إذن، إننا لا نزال والحمد لله في هذا الجزء من العالم أمة شاعرة؟ ولماذا؟

لقد قال الدارسون عن تخلّف الفن القصصي في العالم العربي بين الحربين الشيء الكثير. حاولوا أن يشخّصوا الدّاء، حيناً في طبيعة العقلية السامية، وحيناً في عدم الإحساس بالبيئة، وحيناً في طبيعة المجتمع الشرقي المحافظ، وحيناً في استفحال الأمية، وحيناً في تخلف المرأة، وحيناً في استلاب الحرية [٤] إلخ... ترى ماذا عساهم يقولون الآن بعد أن تأصّلت القصة العربية وتعدّدت ألوانها واتجاهاتها، وأصبحت بعض نماذجها الراقية جزءاً من الأدب الإنساني في العالم أجمع؟ هل تغيّرت العقلية، أم تغيّر الشعور بالواقع، أم فاضت الحرية، أم تغير المجتمع، أم تغيرت المرأة؟ ربما حدث شيء من هذا. ولكن المنظّرين يميلون أحياناً إلى الإكثار من كتابة الوصفات للمريض، إن كان ثمة مريض يجب أن يشفى. أحبوا أوطانكم، افهموا البيئة، اندمجوا مع الطبيعة، اكتبوا عن الناس البسطاء. فأحببنا وفهمنا واندمجنا وكتبنا. ثم ماذا؟ لا بدّ أن تتغير الوصفات القديمة لتتلاءم مع الأمراض الجديدة. ولم يعد اختفاء البيئة أمراً يدعو إلى القلق، بعد أن أصبح الواقع المادي برمته شيئاً لا قيمة له إطلاقاً في الرواية الحديثة. كان نجيب محفوظ من أوائل الهاربين من أزقته القديمة إلى أزقة نفسية جديدة يسميها النقاد العقل الباطن، أو تيار الوعي أو العبث. وعاد «يوليسيس» إلى الساحة بعد أن ظن الناس أنه قد اختفى إلى الأبد.

أما بيئة السباعي فقد كانت فتحاً عظيماً في قصتنا المحلية لم يتنبه له في زمانه أحد. حقاً إنه لم يفعل أكثر مما أوصى به حكماء المدرسة المصرية الحديثة في عشرينات هذا القرن، أعني ملاحظة الواقع وتصويره بأمانة وإخلاص. ولكن حتى تلك الواقعية البدائية - إن جاز التعبير - تحتاج إلى اتفاق ودّي أو **مصادقة** ضمنية من المجتمع. وأظن أن خلافاً قد نشب بين الواقعيين العرب الأوائل من أمثال محمد تيمور وعيسى عبيد ويحي حقي ومحمود طاهر لاشين وبين مجتمعاتهم، لأن الناس في ذلك الوقت يؤثرون الستر ولا يحبون الفضائح حتى لو كانت في أعمال فنية لا علاقة لها بأشخاص معينين. يقول الدكتور حسين فوزي - في مقدمته لمجموعة محمود طاهر لاشين (النقّاب الطائر) سنة ١٩٤٠ م - إن من أسباب الكساد الذي لحق بالقصة الواقعية في ذلك العهد أنها كانت تعتبر «فضيحة يجب إخفاؤها عن عيون ضيوفنا... كما تمنع الجنازات الشعبية والزفف البلدية من المرور أمام شرفات الفنادق الأنيقة» [٥]. وهذا ما قاله السباعي وهو يروي شيئاً من ذكرياته في العمل الصحفي، يقول: «... وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنى لو استطعت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكار شابة، وأن أذيبها حروفاً مقروءة في مقالي الرئيس. ولكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط، فقد عاشت محافظة بكل ما في هذا من معنى، وهي تأبى عليك إلا أن تعيش رزيناً، وأن تخنق في نفسك صبوة الشباب، لئلا تزحف على ما ألفت أو تهاجم ما ورثت...» [٦] ويقول: «... وكتبت مرة أنتقد بعض تصرفاتي كمطوّف، فثارت ثائرة نفر من المطوفين، وهدّدوني بالضرب أو أقلع عن مثل هذا، فألجأني التهديد إلى اختراع قصة خرافية تعالج بعض شؤون المطوفين في أسلوب رمزي...» [٧]. ويذكر أن بعضهم قد جاءه يحتج قائلاً: «يا جماعة فضحتونا الله يفضحكم، إحنا ناس عشنا مستورين، الناس تقدر بلدنا حتى جيتونا بفضائحكم عسى النار تشب فيكم ونستريح منكم...» [٨].

لقد استخدم السباعي الرمز - إذن - للهروب من مجابهة الواقع. لم يستخدمه في كتابه (مطوفون وحجاج) فحسب، بل استخدمه كذلك في روايته (فكرة)، تلك الفتاة الهازئة بقواعد الحياة التي «لا يغريها من جمالها وفتنتها ما يغريها في الرأي مصدره المنطق الصحيح» [٩]. كما استخدمه في كتابه (فلسفة الجن) الذي يحتوي على «مقارنات خيالية بين عالمنا في الأرض ومثل الجن السامية وراء المجهول» [١٠] ويبدو أن السباعي قد تعمد الهروب أيضاً إلى بيئة زمنية قديمة - هي

أواخر العهد العثماني في الحجاز ـ في سيرته الذاتية (أيامي) وفي معظم أقاصيصه الأخرى. فذلك يحقق له ـ إضافة إلى البعد العاطفي ـ حرية أكبر في تصوير مجتمع بهتت ملامحه وأصبح في ذمة التاريخ. على أنه ينبغي أن نتذكر أن النقلة إلى عالم قديم لا تعني دائماً الخصومة مع الواقع المعاصر، بل تعني أحياناً إحساس الفنان بالحاجة إلى الخروج من المألوف والمحدود، إلى رحابة الإيحاء والرمز. وأحداث التاريخ ـ كما يقول علي أحمد باكثير ـ «تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر»، بل إن الأسطورة في هذا المجال أكثر رحابة وغنى من التاريخ نفسه (١١).

ولكن كيف وظّف السباعي تلك البيئة القديمة في أعماله القصصية؟ هل وظّفها على طريقة جرجي زيدان ومعظم كتاب الرواية التاريخية الرديئة في حشو القصة بالفصول تلو الفصول عن العادات والتقاليد ومظاهر الحياة الأخرى التي لا علاقة لها بالحادثة أو الشخصية؟ أم وظفها على طريقة نجيب محفوظ وأبي حديد وباكثير وعادل كامل حيث تتكشف البيئة التاريخية تدريجياً مع تطور الحدث وتطور الشخصية؟ وبعبارة أخرى، هل البيئة في قصص السباعي ساكنة جامدة محايدة، أم أنها فاعلة متحركة تؤثر في العمل القصصي؟ وللإجابة عن هذا السؤال، لا بد من ملاحظة ثلاثة أمور:

الأمر الأول: إن البيئة التي يستعيدها السباعي في أقاصيصه هي بيئة قريبة جداً، عاشها في طفولته وصباه، وما زالت بعض آثارها حية واضحة حينما كتب سيرته الذاتية وأقاصيصه. فمعرفته بها هي معرفة شخصية مباشرة وليست معرفة نظرية يستعين فيها بالكتب والوثائق. لذلك فإن استرجاع السباعي لتلك البيئة يعتمد غالباً على الاستبطان والتذكر ولا يعتمد على النقل من مصدر خارجي، وإن كانت طبيعة المؤرخ في شخصية السباعي توقعه أحياناً في مزالق المؤرخين.

الأمر الثاني: إن الشكل القصصي يؤثر تأثيراً كبيراً في المادة التاريخية التي يستخدمها الكاتب. فالرواية بحكم اتساع رقعتها في الزمان والمكان هي الأكثر تمثلاً للبيئة في مختلف جوانبها من الأشكال القصصية الأخرى. والسباعي، كما رأينا، لم يكتب سوى عمل قصصي طويل واحد، أما بقية أعماله الأخرى فيمكن أن تتوزع بين القصة القصيرة والصورة القصصية. باستثناء قصة واحدة نستطيع اعتبارها رواية قصيرة. فلا بد أن يتأثر توظيف البيئة، إذن، بطبيعة الشكل القصصي.

الأمر الثالث: إن توظيف البيئة يعتمد كذلك على مفهوم الفن القصصي لدى الكاتب، وعلى مدى إدراكه للحدود التي تفصل بين عالم الإبداع وعالم الحقيقة، أو بين الصدق الفني والصدق التاريخي. ولا شك أن السباعي وجيله من القصصيين المحليين كانوا ملتزمين بقضايا التعليم والإصلاح أكثر من التزامهم بمقاييس العمل الفني (١٢).

إن ملاحظة هذه الأمور الثلاثة مهم لوضع السباعي في إطاره الزمني المحدود، فلنبدأ الآن بما أسميه «المرحلة الفلسفية العاطفية» التي تمثلها روايته (فكرة)، والتي أثارت حين صدورها ـ حوالى سنة ١٩٤٨م ـ جدلاً عنيفاً بين النقاد والباحثين (١٣). لقد أراد السباعي أن يبث من خلال بطلته «فكرة» بعض أفكاره الفلسفية الإصلاحية التي من شأنها تهذيب الفرد وإصلاح المجتمع. ومن هنا كان اختياره اسم «فكرة» مطابقاً للهدف الذي يسعى إليه، فصوّرها تصويراً بطولياً غريباً لا نجد مثله إلا في آثار المنفلوطي وجبران وغيرهما من الرومانسيين. وحيث أن تلك الأفكار لا يمكن أن تصدر عن فتاة قروية تعيش في بعض أنحاء الطائف وفي وقت عزّ فيه من «يفك الحرف» حتى في المدن الكبيرة، فقد حاول الكاتب ـ كما يفعل القاصّ الشعبي ـ أن يضفي على بطلته الكثير من المواهب الخاصة، وأن يخرجها من بيئتها الضيقة المتخلفة إلى بيئات أرحب وأوسع ـ مصر وتركيا وإيطاليا ـ تتعلم وتتثقف وتطلع وتجرّب، ثم يعود بها بعد ذلك إلى بيئتها القديمة المتواضعة لتقوم بدور المعلم أو الفيلسوف المصلح.

وبما أن القصة في رواية (فكرة) ليست هي الأساس، فليخترع لها الكاتب أي إطار تستطيع البطلة من خلاله أن تتحدث وأن تعبّر عن آرائها في التقاليد والسعادة والحرية والحب والجمال، ولم يجد السباعي أمامه سوى الإطار الشعبي الذي رأينا آثاره الواضحة في بدايات القصة العربية الحديثة ولا سيما عند جرجي زيدان. ويعتمد هذا الإطار على عاطفة الحب وعلى إخفاء الشخصية الحقيقية أحياناً حتى آخر القصة حيث يتم التعرّف أو يحلّ اللغز، وتنتهي الحوادث عادة نهاية سعيدة موفقة.

واللقاء الأول بين البطل والبطلة يتخذ الصورة الحتمية

القدرية. ولا بد فيه من موقف مفزع تتعرض فيه الفتاة الجميلة البريئة لخطر داهم من إنسان شرير أو حيوان مفترس أو قوة طبيعية مدمّرة كالعواصف والسيول والفيضانات [١٤]. وفي هذا الموقف الخطير تتهيأ الفرصة للبطل لإثبات قوته وبسالته لحماية الأنثى الضعيفة وللاستحواذ على تقديرها وإعجابها، ولكن ينبغي له أن يترفع عن استغلال ذلك الموقف لتحقيق غرائزه الدنيا، ينبغي أن يكون عفّاً طاهر الذيل ليحظى بالمزيد من الحب والاحترام. وهذا ما يحدث في رواية السباعي. أما اللغز فيها فقد أخفاه الكاتب حتى الصفحات الأخيرة من القصة حيث نتبين أن «فكرة» ليست في حقيقة الأمر سوى الأخت الصغرى للبطل المخدوع الذي ظن أن أخته قد ماتت طفلة قبل أكثر من عشرين عاماً. وليس هناك ما يثبت شخصيتها إلا شامة مطبوعة في موضع من جسدها تتعرف عليها إحدى عجائز الأسرة السعيدة. وهكذا يلتئم الشمل وتصحح العلاقات، ويصدق إحساس «فكرة» القديم بأخوة سالم ويتضح السرّ في تعلقها به وحنينها إليه منذ البداية.

على أن هذه النمطية في الحبكة الشعبية المألوفة، لم تستطع أن تجعل من بطلة السباعي في المقابل شخصية قروية بسيطة. وأغلب الظن أن الكاتب قد استوحاها من قراءاته الواسعة في الأدب الرومانسي السائد في تلك الفترة، ولا سيما أدب جبران خليل جبران الذي طالما أشاد به ونوّه بأستاذيته، وقد قال عنه في (أيامي) إنه «استطاع أن يستحوذ على مقدراتي في الحياة، وأن يترك أثره في توجيهي، ويعلمني كثيراً من شذوذه على القواعد العامة وما تعارف الناس عليه من أوضاع واصطلاحات، وصاغني صياغة عاتية لا تقرّ المبادئ التي لا يقرّها عقل أو منطق. ولا أنكر ما حييت أن شكيمة جبران وقوته فيما يكتب أزاحت عن نفسي أرتالاً ورثتها من بيئتي في البيت والكتّاب والشارع...» [١٥].

والحقيقة أن شخصية «فكرة» ليست إلا تجسيداً أميناً لتلك النزعة الجبرانية العنيفة المتمرّدة التي أحبها السباعي، بل إنه يقدمها بهذه الكلمات: «كانت كاسمها فكرة، وكانت هازئة بقواعد الحياة، وكان لا يغريها من جمالها وفتنتها ما يغريها في الرأي مصدره المنطق الصحيح». وفي أقوالها وأفعالها بعد ذلك ما يؤيد هذا الإعلان البارز على غلاف الرواية. إنها المرأة المتمردة على ضعف المرأة، الخشنة الزاهدة المتوحدة بالطبيعة، المصادمة العنيفة التي لا تعرف الخوف. إنها القوة «النيتشوية» التي تعشقها ذات يوم جبران [١٦]، كما تعشقها تلميذه السباعي. تقول للبطل في تحدّ وكبرياء: «لست من مخدرات البيوت، ولا عانسات القصور، إني بنت هذه الجبال العاتية درجت في وعورها واكتسبت من صلابتها، ومرنت على قساوتها، ولقيت من يبابها ما هو أشد هولاً من لقياك...» [١٧] وتقول إنها لا تقرّ العرف والتقاليد التي تتنافى مع العقل والمنطق [١٨]، وفي رأيها أن الحب التقليدي بين الرجل والمرأة حبّ أناني سخيف زائل أما الحب الحقيقي الكبير الثابت فهو حب الطبيعة [١٩]، وهي ترى أن في التأمل في مظاهر الطبيعة «تسابيح لا يقولها لسان، وآيات لا يقوى عليها بيان، وحججاً دامغة لا يعدل بها ما كتب العلماء والفلاسفة عن حقيقة الإيمان بالله...» [٢٠] وحين يتّهمها الناس بالجنون تردّ عليهم بأن الجنون هو الخروج على المألوف حتى لو ثبت فساده، وتقول: «إن قواعدنا في الحياة ليست صواباً كلها، لأن واضعي نواتها كانوا لا يستوحون كلمتهم فيها مجردة من أدران محيطهم، وأن الخروج عليها ليس خطأ كله ولا جنوناً كله..» [٢١] وترى أن الإنسان خيّر بطبيعته وأن الأسرة والمجتمع هما سبب إفساده [٢٢].

هكذا تتحدث «فكرة» حديث العالم الفيلسوف الشاعر المتصوّف. وفي حديثها صدى من فكر صانعها، بل إنها التمثال الذي صاغه السباعي أو حلم به للمرأة المتعلمة المثقفة، المستقلة في شخصيتها وفي فكرها وفي سلوكها. ومن المعروف أن السباعي كان من أوائل المطالبين بتعليم المرأة في بلادنا منذ وقت مبكر، وكان يكتب باسمها. وله في ذلك مواقف طريفة وشجاعة [٢٣]. ويمكن القول أيضاً إن «فكرة»، رغم أنوثتها المزعومة، إنما تمثل الرجولة الحقة على نحو لا يبعد كثيراً عما تصوره المرحوم حمزة شحاته في محاضرته الشهيرة التي ألقاها بجمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة سنة ١٣٥٩ هـ - ١٩٤٠ م. والرجولة في نظر حمزة شحاتة هي القوة والجمال والحق، ولكن القوة في نظره هي جوهر الحياة وحقيقتها الكبرى «قانونها في القرن العشرين وفي القرون الأولى وفي أطوار الحياة القديمة البعيدة» [٢٤].

وما دمنا بإزاء «فكرة» مجردة أو رمز أو مثل أعلى للإنسان الكامل، أي «يوتوبيا» فلا مجال هنا لتطوير الشخصية المكتملة منذ البداية، ولا مجال للصراع الذي لا ينشأ إلا من تشابك العلاقات الإنسانية وتعقّدها، ومن خلال المواقف التي يتجلى فيها الخوف والتردد والضعف الإنساني

وليس في رواية السباعي قضية أو مشكلة تتمحور حولها الحوادث صاعدة إلى ذروة أو هابطة إلى حلّ، بل هناك مجموعة من القضايا والمشاكل الفكرية يحتاج كل منها إلى عمل روائي قائم بذاته يستند إلى الفعل. إن «فكرة» لا تتحدث في الحقيقة إلا إلى نفسها طوال الوقت رغم ما يبدو أنها تتجه بحديثها في الظاهر إلى بطل مسلوب الإرادة، ضعيف الشخصية.

وفي مثل هذا النوع من الروايات الفكرية العاطفية لا تشكّل البيئة خطراً كبيراً، وإن حاول السباعي إيهامنا بأن حوادث روايته تدور في بعض قرى الطائف، وجاء فعلاً ببعض المشاهد والمعالم التي تدلّ على علمه بها. ولكن ما الفائدة في بيئة ساكنة لا حراك فيها سوى ما توفره من «ديكور» جميل خلاب لأبطال غريبين عنها. إن السباعي لم يهدف إلى كتابة قصة واقعية منتزعة من حياة البادية أو القرية - وأكاد أجزم أن قصة من هذا النوع لم تكتب في بلادنا حتى هذه اللحظة - بل هدف إلى قصة تحلّيها الطبيعة وتكون بمثابة وسيلة إيضاح للاستغراق الرومانسي أو الفلسفة والتأمل. وما يشاهده السباعي من خلال شخصياته لا يختلف كثيراً عما يشاهده المصطاف عادة في ربوع الطائف: الأشجار والأزهار والتلال والأمطار وقوافل الجمال محمّلة بالورد والكادي والفواكه الطازجة اللذيذة، وقد يعرج من باب الفرجة وإشباع الفضول لمشاهدة حفل أو عرس قروي في قرية بعيدة نائية.

ويبدو أن بساطة العقدة وخلوّها من عنصر التشويق وبعدها عن الحياة، قد اضطرّ السباعي إلى الإسراف في وصف الطبيعة للتخفيف من رتابة المواقف المتشابهة التي يحسّها القارئ عادة في القصة الرومانسية، علاوة على أن الكاتب لم يعن كثيراً حتى بتلك المواقف العاطفية، لذا فإن التوقف المتكرر عند ساعات الفجر والغسق والشفق والغروب إنما يمثّل نوعاً من الخروج عن رتابة الفعل، أو هو وسيلة للتعبير عن الزمن والتغيير.

ومع ذلك كله، فقد استطاع السباعي، في محاولته الأولى هذه، أن يدخل إلى القصة في بلادنا، ولأول مرة، شيئاً من الألوان المحلية التي لم تكن معروفة في المحاولات القصصية السابقة. ويكفيه أنه تنبّه إلى أهمية المكان - والقرية بصورة خاصة - في قصة عاطفية تعليمية لا مكان لها سوى الأحراش والكهوف والتلال والمنحدرات. وتبدو البيئة خالية من السكان، ولكن الكاتب يستطيع مع ذلك أن يسمعنا أصداء من أصوات الفلاحين المنتشرين على السفوح ومسطّحات المزارع والضياع، وأن يصف لنا جانباً من أفراحهم ورقصاتهم وأهازيجهم:

لو تشوف خدودهن وقت العرق
كان عفت المسك والريح العبيق
من ثنايا براق برق
أثبتوه أهل الحسا وهْل الحريق
ليت ابن يعبوب منجوب العمق
شاف لي زمل العذارى يوم سيق
كان عقله فارقه ولا شهق
شهقة من عقبها يبقى غريق
كم ولّى في محبتهن زهق
بعد ثالث يوم شقوا له شقيق[٢٥]

لقد أورد السباعي هذه الأبيات وأمثلة غيرها مما كان يسمعه من أفواه القرويين، ولكنني أشك في أنه قد نقلها نقلاً صحيحاً، كما أشك في قدرته على تلاوتها بلهجتها البدوية الأصلية. إن السباعي حضري مكي من رأسه إلى أخمص قدميه، يستطيع أن يسبك بلوحاته الشعبية وبلهجته ونكاته المنتزعة من بيئته المحلية الخاصة، ولكنه يضيع، كما يضيع غيره من اهل المدن، حينما يحاول الاقتراب من بيئات البدو والقرويين، وروّاد أدبنا الحديث كانوا من سكان المدن ولا يكادون يعرفون شيئاً عن البيئات الأخرى.

لقد كتب السباعي أقاصيصه القصيرة في (خالتي كدرجان)، كما كتب عن مجموعة من الشخصيات الطريفة في سيرته الذاتية (أيامي)، وهو يستوحي فيها جميعها ذكريات طفولته وصباه في مكة المكرمة في أواخر العهد العثماني وفي إبّان العهد الهاشمي في الحجاز، ومع أنه عاش فترة طويلة وشهد أحداثاً كثيرة، وعاصر مراحل النمو والتطور التي مرت بها بلادنا في شتى المرافق والمجالات، فقد ظل السباعي ملتصقاً، عاطفياً، بتلك الفترة القديمة من حياته، لا يحدثك إلا عنها، ولا يمتح إلا منها، ولا يسرّه شيء سروره بالعودة إلى تلك الخرائب الذاتية في أحضان الماضي، والتي كانت نوعاً عامرة بالناس والحركة والحياة. كأنما قد توقّف الزمن عند تلك الأزقة الضيقة والحارات المظللة والأسواق العتيقة. ولا ينكر ما للطفولة من أثر بالغ في الإبداع، ولكن السباعي قد شغل بها كثيراً حتى كادت تنسيه ما حوله، وما جدّ في

الحياة من قضايا ومشكلات. والأصحّ أن نقول إن تلك المتغيرات كانت تستوعب سريعاً في المقال الصحفي - كما نرى في النماذج التي ضمتها أخيراً بعض كتبه، مثل (قال وقلت) و(دعونا نمشي) و(سباعيّات). أما الإبداع فلا يتحقق عنده إلا بالتذكر البطيء والاستغراق الحالم في عالم الماضي.

وفي إطار ذلك العالم القديم تتزاحم الشخصيات والنماذج البشرية في ذهن السباعي فيرسمها رسماً دقيقاً كما انطبعت في مخيلة طفولته، ومعظمها حقيقي عرفه في نطاق أسرته أو حيّه أو مدينته. وفي سيرته الذاتية نرى مجموعة من تلك الشخصيات والنماذج التي كان لها الأثر البالغ في حياته وفي تشكيل تفكيره وشخصيته. الأب الصارم المتجهم، والأم الضعيفة المستسلمة، والجدة العطوف المخرفة. ويبدو أن للجدة مكانة خاصة في نفس السباعي، فهو يقف عندها طويلاً، ويورد الكثير من أخبارها ونوادرها، ويعتبرها «مدرسة» بمفردها «لها لونها وطابعها ومناهجها في التأثير»[٢٦]. لقد سمع منها الكثير عن الخرافات والمعتقدات الشعبية كالصالحين «الذين يمتطون متن الهواء بأجنحتهم، والمقرّبين الذين يطوون البحر بأقدامهم، وأصحاب الخطوات الذين يصبحون في مكة ليمسوا في القدس، ويبيتون وراء جزر واق الواق...»[٢٧]. ويقول السباعي إن جدته كانت تملأ قلبه خوفاً وهلعاً مما سمعه منها عن حكايات الجان وهول الليل والعفاريت «وكانت ستي تعرف عن الدجيرة وهول الليل والسبع الجنيات ما لا يعرفه قصاص نابغة، فكنا نقضي حولها الليالي نستمع إلى حكاياتها، ونتعلم منها غوائل الليل وعجائبه في صور تركت في تربيتنا أسوأ الآثار وملأت أعماقنا بالعقد التي عجزنا إلى اليوم عن حل أكبر طائفة منها»[٢٨]. ولكن السباعي كان يستغل في طفولته أعصاب جدته المتوترة ومعتقداتها الراسخة عن الجن والعفاريت للتهرب من بعض المسؤوليات، التي كان يكلّف بها، أو لدرء العقاب الذي يمكن أن ينزل به: «كنت إذا أغضبني أحد في البيت تصنّعت ما يشبه التشنّج، وأتيت ما يشبه حركات المجانين، حتى إذا هدأتُ أسررت إلى (ستّي) أنني أرى شيئاً يتراقص بين عيني إذا غضبت. فلا تلبث أن تتأوه حزناً عليّ وتقول لي: هذا أخو رأسك لا يحب الزعل. وبذلك أشاعت ستي أن لرأسي أخاً لا يحب الزعل، وراحت تمنع كل من في البيت من إزعاجي، فأصبحت سيداً في البيت عتياً...»[٢٩].

لقد استطاع السباعي من خلال تصويره الساخر لشخصية جدته أن يبرز الجانب الخرافي في المجتمع التقليدي القديم، ولا سيما المجتمع النسائي الذي كان يغطّ في جهل دامس وطمأنينة مستسلمة. أما معلّموه في المدارس والكتاتيب فقد تناولهم كذلك بالنقد والتهكم في لوحات «كاريكاتورية» تدل على مبلغ المرارة التي كان يحسّها السباعي تجاه تلك الفئة الطيبة التي تمثل البقية الباقية من عصور الضعف في العالم العربي. ومن الطبيعي أن تحتفظ ذاكرة الطفل بكل تلك الألوان الصارخة من التسلط والقسوة: «العصا الغليظة، والحبال المفتولة والفلقة». إن العقاب جزء من التربية والتعليم، العقاب بالضرب المبرح حتى كسر العظام. وولي الأمر يحرض ويبارك، لأن طاعة الفقيه أمر لا يقبل الجدل: «اللحم لك يا سيدنا والعظم لي... أنت كسّر يا سيدنا وأنا أجبر». ولا يقتصر الأمر على العقاب بل لا بد من الخدمة داخل الكتّاب وخارجه، وتشمل هذه أموراً كثيرة مثل كنس الكتّاب، وتنظيف المرحاض، و«تكبيس» الأستاذ، والذهاب إلى الخراز لإصلاح نعل «سيدنا»، أو الذهاب إلى منزله لإيصال (زنبيل المقاضي)، وربما احتاج الأمر كذلك إلى معاونة ربة المنزل في غسل الأطباق أو العناية بالأطفال[٣٠].

أما حياة السباعي خارج الأسرة والمدارس والكتاتيب، فقد صوّرها في لقطات سريعة مركزة، ولم يتوقف عندها طويلاً كما فعل في تصويره لأبيه أو جدته أو بعض معلّميه. وفي تلك اللقطات نطلع على بعض الجوانب السياسية والاجتماعية لتلك الفترة، وأهمها ثورة الحسن على العثمانيين وحياة الناس في جدّهم ولهوهم وخاصة تلك الطبقة المعروفة في مكة بـ«أولاد الحارة»، وربما اطلعنا أيضاً على جوانب من الحياة الاقتصادية المتواضعة في ذلك العهد.

إن السباعي في (أيامي) لا يسرد حقائق ولا يقدم معلومات جافّة عن حياته وعصره. ولو فعل ذلك، لأصبح مؤرّخاً ولم يعد أديباً. ولا يعني هذا أن الكاتب لا ينطلق من واقع حقيقي، بل يعني أن ذلك الواقع قد تحول إلى واقع ذاتي أو واقع خاص لا مجال فيه للسؤال عن الصدق التاريخي. فالمؤكد أن السباعي لم يكن في سيرته الذاتية كاتب يوميات يعنى بالتسلسل الزمني للأحداث، ولا كاتب أرشيف يعنى بالتسجيل الآلي. بل كان فنّاناً يعنى بالاختيار ويهتم بالأداء وتغلب عليه العاطفة أحياناً فيستغرق في الحزن أو السخط أو الضحك.

ومن البديهي أن نقول إن السباعي لم يكتب في سيرته

الذاتية قصة طويلة واحدة، ولا مجموعة من الأقاصيص المنفصلة، بل استطاع أن يحوّل مجموعة من الأحداث والشخصيات إلى صور قصصية متلاحقة. وفي هذه الصور توصف البيئة غالباً ملتصقة بالشخصية غير منفصلة عنها، وتقدم الشخصية من خلال عدة مواقف جزئية متجاورة تكوّن في مجموعها الصورة الكلية لتلك الشخصية. وتنتهي لتبدأ صورة أخرى وهكذا، وذلك أقصى ما تسمح به سيرة ذاتية. ويمكن القول إن السباعي يهتم في كتابه (أيامي) بالشخصية أكثر من اهتمامه بالحدث، ولعل ذلك يفسر شدة اهتمامه بالحوار، وباستخدام اللهجة العامية التي قد تستعصي على الفهم خارج البيئة، ولكنه يهدف من ورائها، فيما يبدو، إلى نقل الواقع اللغوي والنفسي لشخصياته نقلاً يقترب من الواقع الحقيقي.

وتمشيًّا مع هذه النزعة الواقعية، فإن السباعي يحاول دائماً «شَعْبَنَة» الحدث - إن صحّ هذا التعبير - أي إضفاء اللون الشعبي على الحدث وعلى الشخصية، حتى على تلك الشخصيات التي تبدو في مستوياتها الطبقية أو الذهنية بعيدةً كل البعد عن التفكير الشعبي. وإذا كانت الملحمة الساخرة Mock Epic هي معالجة الأمور التافهة في صورة ملحمية، فإن السباعي يعالج الأمور المهمة في صورة هزلية، كما فعل في تصويره للثورة العربية على هذا النحو:

«كان الحسين بن علي قد شرع يتوثّب للثورة على العثمانيين، وشرع يجمع مشائخ الحارات في مكة وباقي مدن الحجاز ليقنعهم بضرورة الثورة على استبدادهم وظلمهم ويفرض عليهم الترتيبات التي يجب أن يتخذوها:

- أنت يا شيخ مكاوي عليك أن تجمع لي العيال المفاليح اللي في سوق الليل كلهم... إحنا ما نبغي نسوّيهم عسكر... بس غرضنا الفزعة... هادي البلد بلدكم... وإحنا ما نبغاكم إلا تكونوا أسياد أنفسكم... يعني تحكموا أنفسكم بأنفسكم... وأنا وأولادي فداكم... هكذا يا أهل زمزم!! نرى هذا يومكم... وإنتو يا مشائخ الحوائر من المعابدة إلى جرول فاهمين الترتيب؟ عند الله وعندكم، كل حارة تجمع شبابها للفزعة... ترى العسملّي ناس ما يبغوا إلا الحرية الكدابه.. يبغوا نسوانكم بكره يمشوا زي الرجال عيني عينك... ونحن ناس ديننا ما يقبل إلا الحشمة... إيش تقولوا؟» (٣١).

لقد صور السباعي في هذه الخطبة العامية البسيطة دهاء الزعيم وحنكته السياسية، فهو يعرف كيف يخاطب أولاد الحارة وفتوّاتها بما يفهمون، وكيف يستخدم العبارات التي تثير في نفوسهم النخوة والشهامة. فالفزعة أهم صفة يتميز بها ابن الحارة الأصيل الذي يهب لنجدة الضعيف والعاجز والمظلوم، في وقت انعدم فيه الأمن وضعفت سلطة الحكومة. والاستنجاد بأهل زمزم يعني الشيء الكثير لأولئك «الفتوّات» الذين كانوا يتعصبون للأحياء والمدن، قبل أن تنتظم البلاد في وحدة وطنية شاملة في عهد الملك عبد العزيز رحمه الله. وكذلك عبارة «احنا ما نبغي نسويهم عسكر» إنما تخاطب في الحقيقة العرف السائد لدى غالبية الناس في ذلك الوقت، وهو التهرُّب من الانخراط في العسكرية، إذ كانوا ينظرون إليها نظرة لا تخلو من التهيّب والصّلف والازدراء. ومن المؤكد أن أولاد الحارة لم يفهموا الشيء الكثير عن الاستقلال والحرية، ولكنهم فهموا تماماً معنى العِرْض الذي يأتي في مقدمة ما يرخصون أرواحهم للدفاع عنه.

ومع ذلك كله، فإن اللغة التي استخدمها السباعي في هذه الخطبة السياسية الخطيرة، قد حوّلت الموضوع برمّته إلى مسرحية يُشكّ في جديّتها. ويصدق ظننا في المشهد التالي الذي تكاد تتلخّص فيه مبادئ الثورة العربية الكبرى في شيء واحد نسيه المنظّرون والمناضلون، وهو الدفاع عن «الحريم». «ويلغط المجلس... مجلس المشائخ، ويضربوا [هكذا] الأرض بنبابيتهم: والله احنا دونك يا سيدنا... واللي أنت فيه احنا فيه... والله كل شيء ولا حريمنا وإلا ايش تقولوا يا مشائخ... ها أنت يا أبو صادق وأنت يا أبو سراج ايش تشوفوا يا جماعة؟ فيهيب المجلس: نحنا لا نشوف ولا شيء... اللي سيدنا فيه نحنا فيه... كل شيء ولا فضائح الحريم!!» (٣٢).

إن في «أيام» السباعي الكثير من مفاتيح فكره وفنه وشخصيته. فإذا كانت روايته (فكرة) قد حملت آراءه في شكل مقالات ومواعظ، ومن خلال شخصية خيالية لا نصيب لها من الواقع، فإن صوره القصصية في (أيامي) قد جسدت جزءاً مهماً من حياته من خلال شخصيات حقيقية، حوّلها الفن إلى أنماط إنسانية حية متحركة. وحين نصل إلى مجموعته القصصية القصيرة (خالتي كدرجان) لا نجد فيها شيئاً لا نعرفه عن السباعي المفكر أو السباعي الفنان أو السباعي الإنسان. إنه لا يزال منشغلاً بأمور الطفولة وبأمور التربية وبأمور المرأة، ولا يزال منشغلاً بالواقع وتصويره.

وهو في ذلك كله رفيق بشخصياته، عطوف عليها، يحاول أن يتلمّس لها الأعذار في الواقع المتخلف للأسرة وللمجتمع. ومرة أخرى، واقع العهدين العثماني والهاشمي الذي رأيناه في سيرته الذاتية.

« خالتي كدرجان » يعرفها السباعي من أيام الطفولة، كان يلعب « الغمّيمة » في بيتها، الفتاة الثرية العانس التي حال طمع أهلها دون زواجها فظلت تحلم بفارس الأحلام إلى أن طعنت في السن وماتت مريضة ملتاثة العقل، و« صبيّ السّلتاني » الذي كان يعمل عند شوّاء مشهور في باب العمرة بمكة المكرمة، يتظاهر بالبلاهة والعيّ، ويُكتشف في نهاية الأمر أنه لم يكن سوى جاسوس خطير للدستوريين العثمانيين، و« اليتيم المعذَّب » (أطول قصة في المجموعة والأولى أن نطلق عليها رواية قصيرة وكان السباعي قد نشرها قبل ذلك مستقلة بعنوان « صحيفة السوابق ») يتلقى صنوفاً من القسوة على يدي زوجة الرجل الطيب الذي تبنّاه ومات، وتفضي به الحال إلى الجريمة فالسجن، ولكنه يتوب ويقاوم الإغراء ويهرب إلى جده ليبدأ حياة جديدة يحالفه الحظّ فيها إلى أن يصبح من الأثرياء المرموقين، ولكن صحيفة سوابقه تلاحقه حتى بعد توبته فيهرب بجلده إلى خارج البلاد، والقصة تدور أيضاً في أواخر العهد العثماني، وكذلك تدور في الفترة ذاتها أحداث القصص القصيرة الثلاث المتبقية في المجموعة: « أبو ريحان السّقا » الرجل البخيل العجوز الذي يعبث به الصبية، ويتعرض دوماً - لعيّه وحماقته وشوهه - لعقاب السقاة ويموت كمداً على أمواله المسلوبة؛ والمرأة التي تعتقد في عمّار الأرض من الجان وأن أي اصطدام بحجر أو نحوه يمكن أن يكون اصطداماً بجنّي يظل يلاحق الإنسان طلباً للثار في قصة « أخطأ العفريت ولم أخطئ »؛ ونرى في القصة الأخيرة « بعد أن طاب السفرجل » الطفل اليتيم ابن بائع البليلة الذي يتبناه أحد الأشراف في أيام العثمانيين الدستوريين، يتدرّج في التعليم والمناصب إلى أن يصيب ثروة كبيرة في أيام الثورة العربية، فيتزوج من الفتاة التي أحبّها وكانت تهديه السفرجل في طفولته.

إن هذه الأقاصيص جميعها - كما نرى - تكاد تكون استمراراً لذكريات السباعي التي كتبها في (أيامي). ونلاحظ أن قصتين منها « اليتيم المعذَّب » و« بعد أن طاب السفرجل » تتابعان مشكلة الطفولة التي استحوذت على معظم اهتمامه. وقصة « أخطأ العفريت ولم أخطئ » هي صورة اخرى من الصور الكثيرة التي كان يرويها عن خرافات جدّته، وكذلك « خالتي كدرجان » و« أبو ريحان السقا » إنْ هما إلاّ امتداد لذكريات الطفولة العابثة، وتُرويان بضمير المتكلم، يقول في الأولى: « كنا يومذاك صبية نلعب الغمّيمة بين ملاوي زقاقنا وكنت شخصياً صاحب دلّ عليها، فلا يحلو لي أن أختبئ إذا احتدم اللعب إلاّ في بيتها... »[٣٣] ويقول في الثانية: « كنا نشهده [أبا ريحان السقا] ونحن مصعّدون في ضحوة النهار المبكر إلى مدرستنا (الراقية) على كتف جبل هندي... »[٣٤]. ونحن نعرف أن السباعي كان من طلاب المدرسة الراقية التي أنشأها الحسين في ذلك الوقت، وقد خصّها بفصل مستقل في سيرته الذاتية، وكذلك فإن عبثه بعمّ ريحان السقا لا يختلف كثيراً عن العبث الذي رواه في (أيامي) تحت عنوان « طيش »[٣٥]. أما قصة « صبي السّلتاني » فيمكن اعتبارها جزءاً من التاريخ الذي يحتفظ به السباعي عن الدستوريين العثمانيين، وقد تندّر فيها بشراهة صديقه المرحوم أحمد قنديل الذي كان شغوفاً بالجيّد من الطعام: « ... وأكبر ظني أن أستاذنا القنديل أدرك آخر هذا العهد، وكان أحد زبائن (السلاّت) يوم كان يعيش في مكة عاملاً في رئاسة تحرير « صوت الحجاز »، وكان مغرماً بدكاكين الشواء من لحوم وقلوب وأكباد، وكان معروفاً لفوّالة باب العمرة وأصحاب المطبّق والمعصوبِ فيها.. »[٣٦].

وهكذا تتخذ القصة القصيرة عند السباعي طابع التذكّر أو الذكريات التي يرويها بضمير المتكلم في معظم الأحيان، لا يقطعها سوى صوت المؤرخ الذي قد يفسد السرد القصصي ليدلّك على الزمان والمكان، أو يشرح ما خفي عليك من أسرار تلك الفترة القديمة[٣٧]. وربما تسرّبت إلى أقاصيص السباعي آثار من قراءاته المبكرة في الحكايات والسّير الشعبية[٣٨]، إذ تنقلب الحال بالمقهورين الضعفاء، فيبتسم لهم الحظ بعد عبوس وتقبل عليهم الدنيا بعد إدبار، وإذا هم في الأوج من المجد والغنى، وإذا بالمسيئين في حال الضعف والعوز، يتقربون إليهم ويخطبون ودّهم وهم في أمجادهم الجديدة. ويظل البطل الشعبي نظيفاً، طيب القلب، لا يحمل حقداً لأحد، يغفر الإساءة، وفيًّا لمن أحسن إليه في شدائده القديمة. ولا بدّ بعد ذلك من التعويض عن زمن البؤس والضنك، فيعود الفتى إلى الفتاة الجميلة التي حُرم منها، فيلتئم الشمل وتتحقق الأحلام، وينجب السعيدان البنات والصبيان.

هذا ما نجده على الأقل في قصتي السباعي « اليتيم المعذّب »

و« بعد أن طاب السفرجل ». ويقول في ختام القصة الأخيرة: « وأنجب السعيدان على إثر هذا فتى عاش واسع الثراء بعيد الآمال، ظل يدير عملاً ناجحاً في جدة ثم انتقل بأعماله، كما قيل، إلى جنوب أفريقيا... »(٣٩). وربما كان السباعي يتحدث عن واقعة حقيقية، ولكن هذا لا يغيّر من « الحدوتة » الشعبية التي بني عليها قصته والتي تميل إلى تحقيق العدل الشاعري في هذه الحياة، فيثاب المحسن، ويعاقب المسيء.

على أن السباعي قد حاول في قصته الطويلة (اليتيم المعذّب) أو (صحيفة السوابق) أن يستخدم معلوماته في علم النفس في تحليله لشخصية البطل وانتقاله من طور إلى طور، كما حاول أن يبين تأثير البيئة والوسط الاجتماعي في الشخصية مما يدفعها إما إلى الخير وإما إلى الشر. وينطلق السباعي في هذه القصة من الفكرة التي تدور عليها معظم أقاصيصه ومقالاته(٤٠)، وهي أن الإنسان خيّر بطبيعته وأن المجتمع هو الذي يحمله على التفكير في الإثم وارتكابه. يقول في تحليله لإحدى شخصيات (اليتيم المعذّب): « ... كان يرى أن بيئة الشخص وعادات محيطه مسؤولة في المقام الأول عن جميع تصرفاته في الحياة... وكان يرى أن اللصوص والقتلة لو صادف نشأتهم تهذيب عادل لتورّعوا عن سفك الدماء، ووجدوا في أعمق خفاياهم وازعاً دينياً أو أدبيًّا يهديهم إلى الاسنقامة والنبل... »(٤١).

إن شخصية « علوة »، إذن، هي النموذج الذي أراد السباعي أن يطبّق عليه نظريته في تأثير البيئة على الفكر والسلوك. لذلك فإن بناء قصة « اليتيم المعدب » هو أقرب إلى البناء الروائي منه الى القصة القصيرة، لأنه يتتبع فيه حياة بأكملها من البداية إلى النهاية، ويحشد الكثير من التفاصيل والشخصيات القانونية التي يستطيع من خلالها أن يبيّن المراحل المختلفة لنموّ البطل وتقلبه في أحوال متباينة.

ويبدأ السباعي من الطفولة، لأنها المرحلة التي تتكون فيها العقد النفسية وتتشكل الشخصية. ونعرف أن طفولة علوة ليست طفولة سعيدة، لأنه طفل بالتبنّي، جلبه الشيخ الصالح - شفقة وعطفاً - إلى بيته من أحد المستشفيات بعد أن ماتت أمه مباشرة بعد ولادته. ولكن زوجة الشيخ الشريرة، السّليطة اللسان، تقرع زوجها على فعنته، وبعد موته تذيق الطفل اليتيم ألواناً من العذاب والإهانات « - يا واد انت من يعرف أبوك؟ انت رزية، ربنا رزانا بها في الدنيا وبس »(٤٢).

وتستغله، وهو لم يتجاوز بعد سن الثانية عشرة، في العمل، فتوعز للمعلم « أبو فروة » - المهندس المعماري الكبير في مكة في ذلك الوقت - أن يضم علوة إلى عماله الذين يشتغلون بالحجر والطين، لتستفيد من أجرته ولتتخلص من وجوده معها في المنزل طوال النهار. وتبالغ في قسوتها، فتحرمه من أي قرش من أجره اليومي يمكنه من مشاركة الأطفال مرحهم ولهوهم، بل إنها تحرمه من الوقت الذي يخلد فيه إلى الراحة بعد عناء العمل، لأنه لا بد أن يقوم بجميع اعمال البيت من كنس وتنظيف وشراء للحاجيات:

- « انت يا واد إن كان بدي اقعد أحاسبك على اللي صرفته عليك حتى صرت في هذا الطول، أخاف تغرق في الحساب. حطّ يا واد فلوس الأجرة كلها في تبسي السموار اللي في الطاقة. ترى أن لقيتها ناقصة هللة أهلهل جثتك... حطّ الفلوس وتعال غسّل النحاس اللي ملموم طول النهار. شوفو هناك جنب الحنية. اخلص قوام علشان تجيب القاز وتفرش الخارجة. اخلص يا واد لا تنحل قلبي، داهية تنحل اللي ورّاني وجهك في يوم اغبر... »(٤٣).

وإزاء هذه القسوة المتناهية، لا يجد علوة أمامه إلاّ الكذب والاختلاس، واستمراء العقاب الذي يتلقاه يومياً من مربيته، كي يشبع غريزة الطفولة في اللعب والترويح عن نفسه من عناء الكبت والعمل. وينشأ وهو لا يعرف معاني الرحمة والعطف، إذ يعتقد أن الظلم من طبيعة الإنسان، وأن الدنيا لمن غلب. وهو لا يبالي في سبيل ذلك بأي شيء « وكيف يبالي؟ وهو اليائس الذي فقد العدل، كما فقد الحب... ».

ويجد علوة في زوجة « البابا » - المهندس البلدي - شيئاً من العطف الذي افتقده عند مربيته، كما يجد عند ابنته الصغيرة الكثير من الألفة والحنان. ولكن نفسه كانت قد تعوّدت الكراهية والقسوة، فلا يقلع عن عاداته القديمة في الكذب والاختلاس. وتتطور عادة الاختلاس عنده إلى السرقة، فيقبض عليه ويقاد إلى السجن، ويتعرف في السجن إلى أنواع من المجرمين في السرقة والنشل والعبث بالأمن، ويعجب بأحد المشهورين منهم - وهو أمين جاوي - الذي يتحدث الناس عن مغامراته العجيبة في الجرأة والبسالة. وتتوثق العلاقة بين الغلام واللص، فيتعلم الغلام من أستاذه أصول الصنعة، ويتلقى على يديه دروساً في السرقة وأنواع

الحيل، يبدأ في تطبيقها حال خروجه من السجن. ولكن سوء حظه يعيده إلى السجن أكثر من مرة. وفي المرة الأخيرة يتعرف علوة إلى سجين من طلبة العلم الأتقياء، الذي يوفق في حلّ عُقَده النفسية ويدلّه على طريق الخير، ويحبّب إليه الاستقامة والجانب المشرق من الحياة. فيقرر علوة أن يغيّر مسلكه حال خروجه من السجن، وأن يكسب لقمه من أبواب الحلال.

ولكن علوة يقاسي الأمرّين، إذ يأبى ماضيه في السرقة إلاّ أن يحول بينه وبين الالتحاق بأية مهنة شريفة، لأن أصحاب العمل لا يكادون يتعرّفون عليه حتى يطردوه ويشيّعوه بأبشع الشتائم «وكان يقول في نفسه: أمِن العدل أن أعاقب بجرائم ساقتني إليها ظروف كنت أجهل مقاومتها؟ وإذا كان الله قد شمل التائبين بعفوه فما بال عباده يناصبونهم العداء، ويغلقون أمامهم أبواب الحياة؟»[٤٤].

وحين تضيق به مدينته (مكة) يقرر الفرار منها الى مدينة أخرى (جدّة) لا يعرفه فيها أحد، علّه يجد فيها العمل الشريف الذي يبحث عنه. فقد آلى على نفسه ألاّ يعود إلى ماضيه القديم، مهما كلّفه الأمر. وفي المدينة الجديدة يستطيع علوة أن يحقق حلمه في الحياة المستقرة النظيفة، فقد بدأ ببيع الكراث والليمون، وانتهى إلى تجارة كبيرة وثراء واسع. ويصبح بيته مأوى للبائسين والأثمين، يعطف عليهم ويحسن إليهم. غير أن الماضي لا يزال يلاحق علوة، إذ يدفع الحسد بعض الأشرار إلى الوشاية به لدى السلطة وتدبير مكيدة له بتهم فيها بالسرقة والقتل. ولكن حين يداهم البوليس منزل علوة لا يقفون له على أثر، ولا يعرف كيف اختفى. وتنتهي القصة بهذا اللغز المثير:

«وبذلك أسدل الستار على الرجل التائب، وضاع في غمرات الحياة كضحية لما نسميه (صفحات السوابق). ورؤى علوة بعد سنوات من الحادث في مدينة من جزر جاوا يصاحب أستاذه القديم (أمين جاوي) الذي علمه بعض فنون اللصوصية في السجن!! فهل عاد إلى سيرته الأولى؟ إذا صحّ فمن المسؤول؟»[٤٥].

لقد تخلّى السباعي في هذه الرواية عن صوره القصصية المرحة التي رأيناها له في (أيامي) وعاد إلى جدّة الذي بدأ به في روايته (فكرة). إنه يتقمّص هنا - كما هو الحال في روايته الأولى - دور الباحث الاجتماعي والمحلّل النفسي والمؤرخ الذي يهمه موضوع البحث أكثر مما يهمه الإبداع. إن علوة لا يعدو أن يكون «حالة» يجري عليها الكاتب تجاربه لإثبات فرضية اقتنع بصحتها منذ البداية وأعلن عنها - كما رأينا - في الكثير من أعماله الأخرى، وتلك الفرضية الصحيحة سلفاً لا تحتاج إلاّ إلى أمثلة لإثبات أن الإنسان نتاج ظروفه وبيئته الخاصة، وأنّ الخير والشرّ أمران مكتسبان لا علاقة لهما بالطبيعة الإنسانية. يقول: «لم يولد علوة منحرف الأخلاق أو مستقيمها، وإنما ولد كما تولد العجائن اللدنة قابلاً للتكيف والصيانة...»[٤٦].

إن هذه الحتمية العلمية في دراسة الشخصية تذكّرنا بما كان يذهب إليه «الطبيعيون»، وعلى رأسهم إميل زولا، الذي كان يؤمن بأن «الإنسان ليس كائناً مستقلاً ولغزاً فردياً وحصيلة صدف، بل حصيلة مجموعة ظواهر، تكفي دراستها والتعمّق بها لفهمه ورسمه في إطارة الحقيقي»[٤٧]. ولقد كانت «الطبيعية» Naturalism من أهم المذاهب الغربية التي تركت بصماتها في رواد المدرسة المصرية الحديثة - في عشرينات هذا القرن - ولا سيما عند عيسى عبيد الذي اتخذت القصة على يديه طابع البحث الأكاديمي، وكان يطالب الروائي بدراسة شخصياته من النواحي النفسية والاجتماعية والعرقية والوراثية، ويقول إن غاية الرواية ينبغي أن تكون «التحري عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص كما تبدو لنا، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية، بحيث تكون الرواية عبارة عن «دوسيه» يطلع فيه القارئ على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته...»[٤٨].

ولا يستبعد أن يكون السباعي قد تأثر بتلك المدرسة الطبيعية أو بغيرها من المدارس الواقعية العربية، التي كانت تنحو نحواً علمياً موضوعياً في دراسة الواقع، وتصوير الشخصية من خلال البيئة المادية المحيطة، وقد رأينا بداياتها المتواضعة عند عيسى عبيد ومحمود تيمور وطاهر لاشين، ولكنها وجدت تعبيرها الفني الرفيع فيما بعد. في الأعمال القصصية الأولى لنجيب محفوظ. غير أن السباعي لم يكن يستوحي - فيما يبدو - نموذجاً خارجياً في رواية (اليتيم المعذّب) بقدر ما كان يستوحي نموذجاً حقيقياً، سبق أن رأيناه في سيرته الذاتية. حقاً إن شخصية علوة لا يمكن أن تتطابق مع شخصية المؤلّف، إنها مجرّد حالة للدراسة أو التشريح كما ذكرنا، ولكن الأمراض النفسية التي تشكو منها هذه «الحالة» لا تبتعد كثيراً عن تلك التي يشكو منها السباعي نفسه في طفولته، وأهمّها القسوة والكبت والحرمان.

بل إننا نستطيع القول إنّ السباعي كان أول من أخضع نفسه للتشريح الذاتي، وكانت اعترافاته - بالقدر الذي تسمح به البيئة - حالة فريدة لم نألفها، حتى ذلك الوقت، بين أدبائنا المحليين.

وما دام السباعي قد اختار في رواية (اليتيم المعذَّب) أن يكون محلّلاً نفسياً وباحثاً اجتماعياً ومؤرّخاً، فلا مندوحة له من تصوير البيئة المحلية بجميع مظاهرها المادية والمعنوية، على أن يكون لهذا التصوير ما يبرّره في إطار السياق القصصي. وربما وجد الكاتب شيئاً من هذه المبررات في تنقل البطل من مكان إلى مكان، وتقلّبه من حال إلى حال، فتحين الفرصة حينئذ للوصف أو السرد أو التعليق، وقد يطيل دون مبرّر[٤٩]، ولكن الغالب هو وصف البيئة من خلال الشخصية، ويلعب الحوار هنا دوراً مهماً في الكشف عن العديد من جوانب البيئة المحلية دون الحاجة إلى شروحات أو تفسير.

ونظفر من خلال ذلك كله على صور نادرة من الحياة المكية في ذلك العهد، معظمها قد اختفى تماماً، كما اختفى الكثير من الأسواق والمواضع القديمة بأعمال التوسعة وتبحّر العمران، وغلبة الحياة الحديثة في الوقت الراهن. وإلا فمن يعرف سجن القلعة القديم بأجياد؟ ومن يعرف قهوة الحمّارة في الشبيكة؟ ومن يعرف قهوة العمّ سالم في أعالي خريق المعلاة؟ من يعرف... ومن يعرف؟ من يعرف (اليابا) ذلك المهندس الشعبي المجهول الذي شيّد بعبقريته الفذّة جميع البيوت في مكة المكرمة، برواشينها ودواوينها ودهاليزها وزخارفها الرائعة «يهزّ عصاته ثم ينقر بها الأرض كأنه يستوحي عمارها من الجن»؟[٥٠].

لقد اختفى ذلك العالم القديم، ولم يبق إلاّ صور منه في قصص السباعي، واختفى السباعي - رحمه الله - وبقيت مدرسته التي ينبغي أن نتبين ملامحها في قصص حامد دمنهوري وحمزة بوقري وعبد الله جفري وفؤاد عنقاوي وغيرهم. وجميعهم يستوحون البيئة المكية - تلك البيئة الحبيبة الغافية في أحضان الماضي، يسائلون الديار ويقفون على الأطلال، ولا من مجيب[*].

(★) بحث ألقي في ندوة «الموروث الشعبي في الرواية والقصص» بالجنادرية ١ - ٤ نيسان.

---

(١) يقول السباعي أن أول مقالة نشرت له كانت في جريدة «صوت الحجاز» حين كان الأستاذ محمد حسن فقي رئيساً لتحريرها. انظر كتابه: (أيامي) (مطابع قريش، مكة ١٣٩٠ هـ)، ص ٢٠٥. ومن المعروف أن الفقي قد رأس تحرير «صوت الحجاز» حوالي التاريخ الذي أشرنا إليه. ويقول الأستاذ عثمان حافظ إن الفقي كان في سنة ١٣٥١ هـ مساعداً للشيخ محمد صالح نصيف ولم يكن رئيساً للتحرير ولم يذكر اسمه في الجريدة. انظر: تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية (شركة المدينة للطباعة والنشر، جدة د.ت)، ص ١٢٩.

(٢) انظر: مثلاً، مقدمة عدنان محمد فائز الحارثي لكتاب السباعي: سباعيات (جمعية الثقافة والفنون، مطابع الفرزدق، ط ١، الرياض ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م) جـ١، ص ٥ - ٨.

(٣) أنظر لكاتب المقال: فن القصة في الأدب السعودي الحديث (دار العلوم للطباعة والنشر، ط ١، الرياض ١٤٠١هـ - ١٩٨١م) ص ٨٩ - ٩٠.

(٤) لقد ردّ محمد حسين هيكل على جملة من اتهامات بعض المستشرقين في جريدة السياسة الأسبوعية (٢٢ - ٢ - ١٩٣٠) ص ٣ - ٤، وانظر أيضاً عمر الدسوقي: في الأدب الحديث. جـ ١، ص ٣٣٠ - ٣٥٠.

(٥) طاهر لاشين: النقاب الطائر وقصص أخرى (مطبعة حليم، القاهرة د.ت)، المقدمة، ص ٨ - ١٤.

(٦) أيامي، ص ٢١٦.

(٧) أيامي، ص ٢١٧ - ٢١٨.

(٨) أيامي، ص ٢١٧.

(٩) فكرة (دار الكتاب العربي. القاهرة. د.ت) صفحة الغلاف.

(١٠) كتاب جائزة الدولة التقديرية في الأدب - الفائزون بالجائزة لعام ١٤٠٣ هـ (الرئاسة العامة لرعاية الشباب، الرياض د.ت)، ص ١٧.

(١١) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية (معهد الدراسات العربية العالية، دار المعرفة، ط ٢، القاهرة ١٩٦٤م)، ص ٣٩ - ٤٠.

(١٢) انظر لكاتب المقال: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، «الرواية التعليمية الاصلاحية»، ص ٤١ - ٤٦.

(١٣) انظر - على سبيل المثال - محمد حسن عواد: أعمال العواد الكاملة (دار الجيل للطباعة، القاهرة ١٩٨١م) المجلد الأول، ص ٤٩٩ - ٥٠٠، ويقول عبد القدوس الأنصاري إن هناك نقاشاً حادًا وقع بين السباعي ونقّاد روايته إثر صدورها حوالي ١٩٤٨م. انظر: الكتاب الفضي - المنهل في ٢٥ عاماً ص ١٣٤. ومن المعروف أن الأستاذ أحمد

= عبد الغفور عطار قد أصدر جريدة في مصر، ولم يظهر منها سوى عدد واحد فقط خصه جميعه لنقد هذه الرواية.

(١٤) فكرة، ص ١٠.

(١٥) أيامي، ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

(١٦) انظر الدكتور نذير العظمة: جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية (دار طلاس، طـ ١، دمشق ١٩٨٧م) ص ١٨٣ ـ ١٨٩.

(١٧) فكرة، ص ١١ ـ ١٢.

(١٨) فكرة، ص ٣١.

(١٩) فكرة، ص ٣٨.

(٢٠) فكرة، ص ٥١ ـ ٥٢.

(٢١) فكرة، ص ٧٢.

(٢٢) فكرة، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(٢٣) يقول السباعي إنه كان من أشدّ المتحمسين لتعليم الفتاة، وكان يكتب عن ذلك بإسهاب مما أثار حفيظة بعضهم عليه. فاحتال لذلك بأن كتب بتوقيع «فتاة» تتحدث عن نشأتها التعليمية وما كان من تشجيع أبيها لها حتى أصبحت ذات مستوى فكري مرموق إلخ. انظر: أيامي، ص ٢١٨ ـ ٢٢٠.

(٢٤) حمزة شحاتة: الرجولة عماد الخلق الفاضل (تهامة، مطابع دار البلاد، طـ ١، جدة ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م)، ص ٦٩.

(٢٥) فكرة، ص ١٢١ ـ ١٢٢.

(٢٦) أيامي، ص ١٠٦.

(٢٧) أيامي، ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

(٢٨) أيامي، ص ١١٨.

(٢٩) أيامي، ص ١٢٠.

(٣٠) أيامي، ص ١٠.

(٣١) أيامي، ص ٦٥ ـ ٦٧.

(٣٢) أيامي، ص ٦٦.

(٣٣) خالتي كدرجان (تهامة، صـ ٢. جدة ١٤٠١هـ ـ ١٩٨٠م)، ص ١٤.

(٣٤) خالتي كدرجان، ص ٨١.

(٣٥) انظر ص ١٢٩ وما بعدها.

(٣٦) خالتي كدرجان. ص ٢٤.

(٣٧) خالتي كدرجان. انظر على سبيل المثال الصفحات ٣٠، ٤٤، ٤٩ ـ ٥٢.

(٣٨) يقول السباعي في (أيامي) إنه قد قرأ في صغره الكثير من هذه السير والحكايات الشعبية مثل قصص الحسن البصري ودليلة المحتالة وتودّد الجارية والشاطر حسن، والظهر بيبرس، وفتوح الشام إلخ. انظر ص ١٥٧ وما بعدها.

(٣٩) خالتي كدرجان، ص ١٠٩.

(٤٠) انظر ـ على سبيل المثال ـ فكرة، ص ١٠٤، أيامي، ص ٢٣٠، دعونا نمشي ص ١٢، سباعيات، جـ ١، ص ٣١.

(٤١) خالتي كدرجان. ص ٣٦ ، ٣٧.

(٤٢) خالتي كدرجان، ص ٣٨.

(٤٣) خالتي كدرجان، ص ٤١ ـ ٤٢.

(٤٤) خالتي كدرجان، ص ٦٨.

(٤٥) خالتي كدرجان، ص ٧٧.

(٤٦) خالتي كدرجان، ص ٥٢.

(٤٧) مارك برنارد: زولا ـ ترجمة غالية شملي (سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طـ ١، بيروت ١٩٧٨م) ص ٣١ ـ ٣٢.

(٤٨) عيسى عبيد: إحسان هانم (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، الطبعة الأولى سنة ١٩٢١م)، المقدمة، ص ح.

(٤٩) انظر: خالتي كدرجان. ص ٤٩ ـ ٥٢.

(٥٠) خالتي كدرجان، ص ٤٠.

الحكاية والقرية:
من تجربتي القصصية والموروث الشعبي

محمد علي علوان

هو المكانُ الذي يمنحُ القلب هذا الوجدَ وهذا الانتماء هو المكان الذي يمتد ويتسع داخل الذاكرة عند محاولة استرجاع تلك الصورة في الماضي في محاولةٍ لالتقاط أجزاء هذه الصورة التي غابت داخل ذاكرته، ذلك الطفل الذي لا يملك معرفة يقينية بعالِم المكان، لأن معنى ذلك العقوبة المترصدة لدهشة الاكتشافِ بمفردها فكيف بالاكتشاف نفسِه.

هو عالِمُ المكان الذي يُدخِل إلى النفس البهجة حيث يخطو صاحبنا ليرى الجبال التي ما برح يحلم دائماً بالوصول إلى قِممها العالية حيث يشعر حينئذٍ بالانعتاقِ والوصولِ، إلا أن المجهول الذي يحيط بهذه الجبال يمثل له الوحشة والرهبة وخوفاً داخل القلب.

يخطو صاحبُنا ليرى الوديان السحيقة حيث يتابع الشمس في رحلتها نحوِ الغروب، ها هو يتلذّذ بمرأى الضباب ويستعيد دائماً تلك الأهزوجة، التي طالما ردّدها مع رفقته أغنية تصف هذا الضباب القادم من تهامة باحثاً عن عروس سروية طويلة القامة، يبحث عن هذه العروس ويتجول بين القرى مرتدياً عمته الناصعة البياض ها هو صاحبنا يستعيد صورة بلدته الصغيرة «أبها» بأحيائها المتناثرة وذلك الوادي والذي كان يراه في ذلك الوقت من أكبر وأعظم الأودية وخصوصاً عندما يمتلئ بالسيول الجارفةِ المندفعةِ من رؤوس الجبال. ما أكثر ما يهطل المطر حتى حفر في ذاكرته سماع صوتِ الرعد ورؤيته للبرق وتلك الرائحةُ العظيمةُ للأرض بعد المطر، والغناءُ عن المطر لا يزال يصدر من رفقته وهم يغنون في دهشة طفولية عن هطولِ المطرِ والشمس تخرج من بين السحب.

ها هو يتذكر سوق الثلاثاء، وهو السوق الأسبوعي لمدينة أبها منذ زمن طويل. وكيف كان يلعب هو ورفقته بين تلك الدكاكين المؤقتةِ التي ينصبها التجارُ في وسط السوق عصر الاثنين من كل أسبوع. ها هو منظر قوافل الجمالِ التي تحمل البن والحطب وأكياس الفحم.. قوافل الحميرِ التي تحمّل الفاكهة من القرى المجاورة، النساء الجميلات اللاتي يهبطن من رؤوسِ الجبال ليبعن الفاكهة والريحان والكادي.

كان يوم الثلاثاء هو العيد الأسبوعي لبلدة صغيرة تقبع هناك في الجنوب حيث أصابت من الحضارة حظاً بالقياس إلى ما جاورها من مناطق، فقد كانت قبل ميلاد المملكة حاضرة للأتراك لفترة زمنية طويلة حيث أخذت منهم الشيء الكثير من صفات المأكل والمشرب.

تبدأ القصة لديه منذ أن بدأ يرقب الأشياء ويحاول الربط بينها، يسمع كثيراً ويتحدث قليلاً، أُتيح له السفر المبكر من بين إخوته ورفقته فعرف الشام وكانوا يُغنون به ما كان شمال المنطقة، عرف جدة ثم ذهب وراء البحر فعرف مصر ولبنان برفقة والده.

كان الكتابُ والصحيفةُ والمجلةُ لا تبرح المنزل حيثُ يذهب كل أسبوع ليأتي بالصحف والمجلات المصرية من وكيلها في «أبها» في منزل صغير في أحد الأحياء ذلك المنزل المشبع برائحة حبر المجلات الذي طبع في ذاكرته حتى هذا اليوم.

حين يهبط الليل يسمع القصص الجميلة من جدته التي تقرأ القرآن بشكل جيد وتعرف بعض الكلمات والعبارات التركية وفي المقابل يسمع القصص الموحشة من خالته حتى لم يكن

ليجرؤ على إغلاق النافذة، خوفاً من الأشباح التي كانت تمثل أبطالَ القصص التي تسردها هذه الخالة، وهم مجموعة من الأشباح تحمل أسماء ترتبط بالحيوانات مثل الجمال والماعز، ومخلوقات تصدر أصواتاً غريبة وعجيبة، هو بطبيعة الحال لم يسمعها في حياته، لكن قدرة السرد التي تتمتع بها خالته والوصف المدهش للحيوانات بشكلها الخرافي وحركتها غير المألوفة وارتباطها بالجن خلقت لديه معرفة شبه يقينية بالصوت والشكل والحركة.

تلك الدكاكينُ المسقوفة والتي تحيط بالسوق الكبير بشكل مستطيل وذلك العود في وسط السوق حيث يرتفع فوقه الإتريك الذي لا يضيء إلا بقعة صغيرة. ويوم الثلاثاء كانت ترتفع بدلاً منه يد مقطوعة لسارق نفذ فيه الحكم، العم الذي يبيع الهيلَ والبن والخناجر، يتعامل مع البدو الوافدين بالسمن الصافي والعسل النقي يسمع حكاياتهم وخصوماتهم، قصص الثأر بينهم، قصص العشق ووصف النساء كانت هذه الصور جميعها تخلق لديه معنى للحكاية. وها هو كل صيف ينتقل لدى خؤولته ليرى الجدَّ نائباً للقبيلة ويراقب في رهبة، كيف تدار الأحاديث، كيف يصمتون عندما يتحدث النائب، لأن له القول الفصل في كل الأمور.

يهبط إلى السوق «سوق الاثنين» ليرى البدويات الجميلات يبعن السمن. ها هو يرقب أحاديث الغزل بين الفتية كبار السن من جانب وبين بائعات الفاكهة. ها هم الشباب يتفاخرون بشعورهم الطويلة فوق أكتافهم كرمز للرجولة والشجاعة.

هو المكان سيد البداية، حيث تبدأ الأشياء في نموها الطبيعي، تتشابه من قرية إلى أخرى، هذا في وصفها العام، إلا أن لكل قرية طعمها الخاص ومذاقها الذي لا يخطئه القلب، في لبس المرأة المتزوجة وتلك التي لا تزال تنتظر فارس الأحلام في الحقول بمحصولها عبر الفصول، في أناشيد الرعاة وراء الأغنام في أغاني المزارعين وسط الحقول، في أصوات العمال عند بناء البيوت أو زمن الحصاد في حفلات الزفاف أو الختان. هو المكان الملتصق بالناس بنبضهم اليومي ومعاناتهم، هو المكان يهب لمن يملك القدرة على ترجمة كل ذلك إلى عمل فني نابع من بين صفوفهم. القصص الأولى التي يتناقلها الناس في الجنوب. هناك في أعالي الجبال أو في مناطق تهامة أو على ساحل البحر حيث يفيض بغناء الصيادين المتعبين.

يقول الروائي العربية «حنا مينه» في كتابه «هواجس في التجربة الروائية»:

«وليت الكتابَ جميع الكتابِ وأنا في المقدمةِ، يستطيعون اقتلاع مؤخراتهم من المقاعد الوثيرة، والاستغناء عن حياة العاصمة المريحة، والكف عن تدبيج المقالات والقصص دون رصيد، أي دون خبرة حياتية، وينفرون بعد أن ألفهم آخرون، وألفوا الآخرين وصارت حياتهم ضمن مربعات محددة، ليت هؤلاء يعودون إلى الريف والجبال والسواحل ويغامرون في اكتشاف بيئات خرجوا منها، وأخرى لم يعرفوها، ففي مثل هذه المغامرات، على أساس المعايشة لا السياحة، مادة أدبية هم بأمسِّ الحاجة إليها، والشعب والوطن مصدر هذه المادة وغايتها، ثم يكمل هنا منهياً كلامه قائلاً:

«أيها الأدباء هاجروا، بالاتجاه المعاكس وغادروا العاصمة كالرسامين حاملين عدة الشغل والاستعداد للملاحظة والفهم».

وحين يمكن لي أن أتحدث عن القرية كأساس لبناء الكثير من القصص لدي، تنثال الكثير من الذكريات، يتدفق شلال من الفرح والصور المتزاحمة، القرية في الجنوب تمثل رمزاً رائعاً لمعنى الحبّ والألفة وسيطرة بدأت تنحسر الآن لما يسمى بعرف القبيلة وقانونها الذي يحترمه الجميع، القرية في الجنوب، تمثل داخلها وحدة متعاونة في كل شيء، الجميع يتعاونون في البناء في الزراعة بكافة مراحلها في حفلات الختان والعرس.

القريةُ كانت تنمو بشكلٍ طبيعي، وهي بعد ذلك بدأت تفقد رويداً رويداً الوجه الإنساني الأليف، حيث تبدأ المصالح الفردية بالظهور، وبذلك يغيبُ معنى الجماعة، القرية عندي بما تحمله من أشكال متعددة للموروث الشعبي، شيء ما، استطعتُ التقاطه في معنى الصراع الناشئ من المطر والجفاف، العشق والخيانة، الصدق والكذب. هل لتلك الأشجار الكثيفة والجبال المتلاصقة صداها في النفوس؟ حيث كل شيء جاد وصارم وحاد؟ أعتقد ذلك. ولذا كانت المنطقة تتميز بشكل أو بآخر بسرعة الانفعال.

الأسواق الأسبوعية التي جاء ذكرها، تمثل نوعاً من التلاحم بين القرى، هي المجال للتعارف والحصول على المعلومات، معرفة أسعار القمح والعسل والسمن، معرفة أماكن سقوط المطر، وللمطر في مناطق الجنوب معنى بين الناس يكاد يصل إلى مرتبة من مراتب العشق، مزارعهم

ومواشيهم مرتبطة بهذا المطر. القصة تمثل لي قيداً أقل من الشعر الذي حاولت التعبير بواسطته ثم وجدت أنه لم يستطع التنفيس بما فيه الكفاية، فكانت القصة وعندي أن الجنوب ثري بقصصه وأحداثه واختلاف تضاريسه الجغرافية التي يتبعها، بطبيعة الحال، اختلاف التضاريس النفسية، إن صح التعبير.

القصيدة في رأيي أو قل الأغنية يمكن لك أن تبوح بها بين الناس أو بمفردك، أما القصة فلا بد من طرف آخر، هكذا أرى القصة والعلاقة بين تجربتي البسيطة والقصيرة في هذا النمط من أنماط البوح والتعبير وبين الموروث الشعبي، ينطلق في الأساس من حكاية تقليدية أو شعبية، تحمل لها النكهة الخاصة، وقل هي تحمل صفات وأوصاف القرية أو المدينة أو الأبطال. ولديَّ مجموعةٌ من القصص التي كتبتها ترتكز في أساسها على قصة شعبية متداولة، ربما تصلني ناقصة، أو مشوهة، ولربما حملت من جانب آخر المزيد من التفاصيل والشروح والمبالغات إلا أن فكرتها تنمو في خاطري ثم يعاد تشكيلها وتنفجر من جديدٍ على هيئةِ قصةٍ جديدةٍ (من وجهة نظري).

أقول ذلك بعد أن حدثتُ الكاتب والصديق المصري «محمد البساطي» عن فكرة قصة «الحكاية تبدأ هكذا» في أساسها الشعبي، ثم قرأها مكتوبةً، واختلف معي كثيراً وقال: إن القصة الشعبية لا زالت أكثر ثراء وغنى.

وهذا الموقف يؤكد ما للخيال الشعبي والذاكرة الشعبية من قدرة فائقة على التكثيف الذي يفتح الطريق لإعادة التشكيل بتأثير من وعينا وثقافتنا، ورؤيتنا الخاصة للناس والأشياء ولذلك، أعتقد أن الرواية هي المجال الخصب لتحديد ملامح القرية، المدينة، مجموعة الناس والتفاعل الناشئ عن وجود مجموعة التقاليد والأعراف والقوانين. وحركة الفعل الاجتماعي، حيث تتطلب الرواية الوضوح، والمزيد من الحرية، لما تتميّز به الرواية من مساحة الزمن والمكان، والقدرة على الوصف والسرد وتعدد الأبطال.. الخ. بعكس القصة القصيرة التي غالباً ما تُكثِّفُ هذه العلاقات الخاصة بين الفرد ونفسه، وبين الفرد وعلاقته بالآخرين.

وسوف أحاول فيما تبقى أن أورد بعض المقاطع التي أخذت المثل الشعبي أو الحكاية الشعبية أو حتى بعض المعتقدات الشعبية مرتكزاً من مرتكزات القصة. وقراءة القصة كاملة سوف يبين مدى قدرتي، نجاحي أو فشلي في محاولة دمج هذه الصور داخل العمل الفني بصورة متكاملة مترابطة ومتناغمة.

وفي مجموعة الخبز والصمت، نقرأ هذا المقطع من قصة «الطيور الزرقاء»: وقالت العجوز الثرثارة تفسر نباح الكلب: الموت والحياة نفسٌ جديدة تفقد أو هو الجسد يملها الحياة، وهذا اعتقادٌ شعبيٌ في منطقة الجنوب حين يسمع نباح الكلب بصوت معين فمعناه موت مريضٍ أو ولادة امرأة.

ويبرز عدد غير كبير في محاولة لاستعمال بعض الأمثال الشعبية الذي يستدعي الموقف لوجودها مثل «الحرمة حرمة تاليتها الرحى والبرمه» أو «نومة الديك على الحبل».

في قصة الخبز والصمت يمكن متابعة هذه الصورة «استلقى على فراشه، يتابع بأنظاره السقف الخشبي، بأعواده المترامية، حيث غلب عليها اللون الأسودُ القادمُ من تنورٍ أنهكته النارُ المشتعلة دائماً لكل عابر سبيل الدفءُ، الخبز، الفراش لكل ضيفٍ يطرقُ البابَ، ولو مات سكان المنزل برداً وجوعاً» هي صورة نشاهدها ونعرفها في الكثير من قرى الجنوب حيث الكرم يمثل رمزاً من الرموز التي يؤكدونها في الكثير من تصرفاتهم وأعمالهم، ولا يمكن التخلي عنها. حتى وإن كانت تحملهم أعباء مالية قد تصل إلى الدين أو بيع أهم الممتلكات.

في قصة «المرأة المشروخة» ضمن مجموعة «الخبز والصمت» تدور جميع أحداثها وسط سوق من الأسواق الأسبوعية وإن كان مسرح الحدث، ينتقل إلى مكان آخر. لتعميق اللون ويبرز صفات الناس الجسمية. يقول أحد هذه المقاطع: يستند إلى جدار الوادي المملوء بالأشجار من كل نوع. قبل أن يجلس مفترشاً الأرض، شجرة التوت بثمارها الحمراء. تجعله يمد يده. ليقطف. أوراقُ التوت تتساقط أمامه بعد جذب الشجرة. بالكاد يحصل على واحدة. يا لسوء الطالع! شديدة المرارة. أخرج سكينته. قدمُه من أسفل. طبقةٌ سوداء تشعر من ساعديها بأن لها زمناً موغلاً في القدم. لم يعرف الماء شهراً. شهرين. الدنيا برد. والغدران تكون دافئةً وقت الظهر. حيث يكون منهمكاً بعمله الذي يدر عليه دخلاً محترماً. مقابل حماية المزارع من الطيور.

في قصة «الجسر» تتضح الكثير من الصور بل والعادات المنزلية مثل القيام بتنظيف زجاج الفانوس ونثر البخور وتحضير القهوة. حلب البقرة. إطعامها. تجهيز التنور لإنضاج الخبز. هذا الجسر الذي كانت تحلم به الصغيرة لينقلها إلى

المدينة حيث الحلم الجميل. لكن صدمتها تكون مرعبة عندما ترى نظرة التعالي والازدراء في نظرات القادمين من المدينة، خرجت دمعتان لم تدر أهي خيبة أمل، السيارة مخلفة وراءها الغبار، الصغيرة تشاهد الجسر.. لكنه جسر مكسور، عادت لتجد أمها تحلب البقرة، قبلت أمها، ثم قبلت البقرة، والأم تتعجب، ثم تمضي في الحلب.

يقول الدكتور سعد عبد الرحمن البازعي من خلال دراسة نشرت في جريدة «اليوم» في ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٤٠٥ هـ تحت عنوان «مرآة الحداثة المشروخة»، قراءة أولية لأربع قصص لمحمد علوان: «في توظيفه رمز المرأة المشروخة يلتقي محمد علوان مع الحداثة في أكثر تياراتها اتساعاً، لكن دون أن يفقد - وهذا مهم جداً - خصوصيته الثقافية أو الذاتية. فالمرآة المشروخة تظل جزءاً من عالم قصصي تملأه الأرض رائحة، وأهل القرية البسطاء حياة وحركة وانفعالات: (الحب ارتباط رائع، امتزاج تمثله المرأة والأرض، هناك انفصال، الإنسان بلا أرض، إنسان بلا حب «قصة الاتجاه شرقاً» فليس وجود تلك المرأة إلا نتيجة البحث الدائب عما وراء المظهر السطحي البسيط لجوانب معينة من حياة البشر سواء في القرية او خارجها، وبديهي أن ذلك البحث لم يكن ليبدأ لولا الارتباط بالإنسان والأرض، ولولا الهاجس الجميل في نقل ما ينكشف للفنان إلى الآخرين».

في المجموعة الثانية «الحكاية تبدأ هكذا» الصادرة سنة ١٤٠٣ الموافق سنة ١٩٨٣. تبدأ هذه العلاقة بيني وبين الموروث الشعبي في مقطع يربط بين الإنسان وانفعالاته وهذا التنوع الجغرافي حيث يقول «نحن ننطلق من العاطفة ونعود إليها، هذه الأرض بأجوائها المتقلبة، بطبيعة أهلها، أرضها المتباينة، إصابتنا بالعدوى، عدوى الانفعال، الثأر، الكرامة».

في قصة «النجم والحذاء» يتضح البطل فيها. ذلك الجنوبي الذي يبحث عن الرزق فلم يجد بداً من الالتحاق بالجندية رغم معرفته من خلال مثلٍ شعبي إن «تالي العسكرة لاش» ليلتحق كجندي في المطافي وهو يتذكر ليلة عرسه القريبة «التفتَ إلى أسفل القدم الحافية أطراف سوداء من أثر ليلة حناء ليلة عرس قريبة» هكذا بعد أن يجمع المال ينفقه للزواج وعليه أن يرحل.

يستعيدُ ذكرى تلك الليلة: «رقص كثيراً، استحال جسده إلى فعل راقص، وإيقاعات «الخطوة» تطير به وتنخفض، يكاد يقترب من الأرض، يرفع نظراته المتوترة إلى الوجوه المنفعلة ويعود الإيقاع المتوتر من جديد، نال منه التعب وتلك ليلة عرسه هي، نال منها الجهد والتعليقات السمجة، الخوف، البيت الصغير والسكان كثير، وواحدة من أهلها تطمئن عليها. من يعرف؟ أيغالبهم النوم؟ ها هو الصمت يسري، يسكت كل شيء يفقده الحركة، يلمس الأجساد فتظل هامدة من كل حركة إلا أنها تسمع، تحوّل المنزل في تلك الليلة وسكانه إلى أذن كبيرة، الأم، الأب، ثلاث بنات، أخواته يكبرنه ويعرفن كل شيء، يترقبهن، وامرأة عجوز، تنتظر صرخة واحدة، صرخة مبتلة بالعرق والدم، لتعرف بعدها أن الحظوة من أهل الفتاة ستكون من نصيبها، تخبرهم أن الأرض بكر، سيفرحون كثيراً».

هذا هو ما يحدث في لكثير من القرى في ذلك الزمن البعيد، رموز للشرف والعذرية، وتقاليد الأسر.

ولو انتقلنا إلى مقطع آخر في نفس القصة لوجدنا هذه الصفة الملازمة لأهل الجنوب وكل القرى التي تعتمد العمل اليومي والحركة الدائبة، وهو هذا النحول والذي قد يكون من تأثير مرض أو سوء تغذية يقول «لو رأته الحبيبة النائية، هناك في قريته الجبلية، سوف تنكره حتماً، تحسس بيده كل هذه الملابس، أدرك أنها واسعة سيحاول جاهداً أن يجعلها على قياسه، فهو ضائعٌ في داخلها لكنه ما لبث أن عدل عن فكرته، لأنه في خلال الأسابيع القادمة سيشعر باعتدال الصحة، كثير هم أولئك العائدون من المدينة، يراهم وقد انتقلوا من حال إلى حال، حمرة في الوجه وبياض في البشرة».

في قصة «الحب والمطر» يظهرُ الوصف لمدينة أبها أو القرية الكبيرة حينذاك «المطر ينهمر بغزارة، الطرقات يملؤها الوحل، لا ترى شيئاً حتى الأبقار والحمير الضائعة، تقف هنا وهناك في مكان يقيها هذه السيول المندفعة من السماء» وتنتقل إلى مقطعٍ آخر «المنازل الطينية لا يمكن ان تكون مبعثاً على الطأنينة في مثل هذه الأحوال، دقائق، وصل المراقب همس في أذنه كلاماً، عرفنا ما يقصد، جمع المدرس أوراقه، التفت إلينا قائلاً «فيدوس». وهي كلمة تركية تعني «انصراف» حين يخرج الأطفال يغنون بفرحٍ مبهج وبصوت واحد «يا حنّان يا منّان، يا ربي تسقينا الغيث، وتسقي جميع المسلمين يا مولانا، لا تنسانا».

ويتكرر منظرُ النساء والرجال يحثون الأطفال على اللجوء

إلى المنازل خوفاً من ازدياد كمية المطر فربما أصبح نوعاً من العذاب إذا استمر فترة طويلة.

يقول الدكتور محمد صالح الشنطي في كتابه «القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية - دراسة نقدية» الصادرة سنة ١٤٠٧ هـ ص ١٤٣: يتحرك محمد علوان - وخصوصاً في مجموعته الأولى «الخبز والصمت في اتجاه تكوين عالمٍ خاصٍ متمردٍ على معطيات الواقع، وهذا العالم أقرب إلى الأسطورة فهو يتجاوز البعد المكاني والزماني ليغرق في فيض شعري ويتعامل مع عناصر كونية، فالقرية الملحية - (وهي قرية واقعية الملامح) ولكن الكاتب ينتزعها من وجودها الواقعي ليحولها إلى ساحة أسطورية - إلى أن يقول: - وهو في منهجه هذا لا يعمد إلى تقديم قصة أسطورية واضحة المعالم، وإنما يلجأ إلى بث الأجواء الأسطورية وبذر عناصرها، فكثيراً ما تختلط الأحداث الواقعية بالوقائع الأسطورية، إنه يقيم أسطورته الخاصة مستغلاً الكثير من العناصر الفولكلورية والموروث الشعبي مستفيداً من تراث البيئة المكانية وملتحماً بها.

وفي مجموعته الثانية «الحكاية تبدأ هكذا» ينسج (الرؤيا/النبوءة) من خيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفاً جديداً مستغلاً عدة عناصر منها: سلسلة السند المألوفة في التراث كنوع من التوثيق مما يكسب الحكاية عنصر اليقينية.. الخ ذلك حتى يأتي في النهاية إلى القول: وهو ينغمس في أجواء الأسطورة الشعبية مضيئاً لها من خلال آفاق المستقبل بروح متفائلة ترى الغدَ في عيون الأطفال الذين ينهمرون من غيب القرية ليفرشوا الساحة بساطاً أخضر.

في نهاية هذه التجربة أودّ القول إن ما قدمته للساحة الأدبية في المملكة لا يمثل إلا تجربة ضمن تجارب لمجموعة من الكتاب يمثلون هذا البلد أروع تمثيل وأصدقه وربما أن لديهم من عمقِ التجربة والمعاناةِ بحسب بيئةِ كل واحد منهم ما يفوق تجربتي، وهم ولله الحمد كُثُرْ لعل في مقدمتهم: عبد الله السالمي وحسين علي حسين وجار الله الحميد، وفهد الخليوي وخيرية السقاف ورجاء عالم ورقية الشبيب وحسن النعيمي وعبده خال وصالح الأشقر وعبدالله باخشوين وعبدالعزيز مشري وناصر العديلي والكثير الكثير مما لا تحضرني أسماؤهم في هذه اللحظة: إلا أنهم قدموا ولا زالوا يمنحون الساحة الأدبية عطاء متميزاً آمل أن يحظى بالتقدير ضمن القصة العربية بشكل عام(*).

(*) شهادة ألقيت في ندوة «الموروث الشعبي في الرواية والقصص» بمهرجان الجنادرية في السعودية ١ - ٤ نيسان.

لغة المعيش في لغة الرواية

دراسة للأصداء الشعبية في رواية «الوسمية»

معجب زهراني

إشارة: « هذا التوتر بين الشفهي والمكتوب هو التحول الذي يعلنه الفن الروائي »

الياس خوري
« الذاكرة المفقودة ص ٧٨ »

مداخل:

١ ـ بعد القراءة الخطية الأولى لرواية « الوسمية »[١] يشعر القارئ ـ الناقد أن هذا النص في تسميته، أحداثه، شخوصه والفضاءات الزمنية ـ المكانية التي تؤطر الأحداث والشخوص، يريد، أو أراد له كاتبه، أن يحتفل بالمعيش اليومي الشعبي لغته، علاقاته وتحولات اللغة والعلاقات. يريد ان يحتفل به وبذاته عبر إعادة تشكيل عالمه في عالم روائي، تنظمه وتنسقه المخيلة، وعبر تحويل مقاطع من كلامه المحكي ـ الشفاهي إلى مقاطع في نص إبداعي « مكتوب » لا يشابه السائد.

أكثر من ذلك نزعم أن هذا نص يريد أن يحتفل بقارئه إذ يبيح له أن يعيد إبداع صوره الخاصة لجملة العلاقات اللغوية والاجتماعية والثقافية التي يُوهم بها طوال فترة القراءة[٢].

(١) صدرت ضمن سلسلة، قصص معاصرة، عن « دار شهدي » ـ القاهرة ١٩٨٥م.

(٢) لا شك أن النص المكتوب هنا يدخل بمجرد إنجازه ـ كتابته، طبعه، توزيعه ـ في علاقة قطيعة مع فضاء الثقافة الشفاهية ليدخل في تواصل مع، في سياق، النص الأدبي ـ الثقافي المكتوب. لكن يظل عبر لغته وأساليبه السردية وأحداثه في علاقة تواصل إيحائي مع الفضاء الأول الذي يمكن لكل قارئ أن يتخيله، ويعيد تركيبه وإبداعه بطريقته الخاصة المختلفة من قارئ إلى آخر... من زمن لآخر.

ولعل أهمية مثل هذه التجارب الإبداعية، وبغض النظر عن أحكامنا على قيمها الجمالية الإنشائية، وهي مسألة نسبية على أية حال، أنها أقرب ما تكون إلى نصّ « الذاكرة الجماعية » الشعبية التي تحتاج، خصوصاً لحظات التغيرات والتحولات والإبدالات السريعة والعميقة، إلى من يكتبها كي لا تتيه في الزمن وتتيه معها عناصر من مكونات الهوية اللغوية ـ الثقافية الوطنية، الفردية والجماعية.

٢ ـ رغم أن في بعض ما تقدم ما يكفي، يبرر ويسوّغ، الاحتفال، من جهتنا نحن القراء والنقاد، بالنص والكاتب إلا أن مثل هذه النصوص، و« الوسمية » ليست الأولى لا في تجربة « المشري » ولا في تجارب الكتاب الآخرين[١]، تطرح على الجميع العديد من الأسئلة والتساؤلات:

فإذا كانت كل كتابة إبداعية هي محصلة انزياح مزدوج عن لغة التواصل اليومي كما عن لغة النص الأدبي السائد، فلماذا يأخذ الانزياح هنا شكل توجه نحو لغة وفضاء الثقافة

(١) هناك ما يشبه التيار الإنشائي الكامل والمتنوع يتجه هذا المتجه كما عند كتاب محليّين وعرب مثل: محمد علوان... عبد الله باخشوين.. حسن النعيمي... عبد الرحمن منيف (مدن الملح)... إميل حبيبي... يوسف إدريس... جمال غيطاني... يحيى الطاهر عبد الله ـ في كل أعماله ـ الطيب الصالح « عرس الزين »... غائب طعمة فرمان « النخلة والجيران »... الياس خوري... الخ. للأسف الشديد لم تزل الدراسات النقدية لمثل هذا التيار الأصيل والتأصيلي أقل من مستوى المنجز الإبداعي بكثير... لعل أبرزها دراسة الياس خوري المذكورة أعلاه وهي جديدة وعميقة ورائدة بأكثر من معنى... انظر أيضاً: « أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة » ـ صبري مسلم حمادي/المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٠م.

الشعبية المعيشة؟... ما الذي تختزنه هذه اللغة وهذا الفضاء من أشكال ورؤى وطاقات تعبيرية تغري كاتباً ما في لحظة معينة بالالتفات إليه، الإنصات له والحوار معه والمغامرة بإعادة اكتشافه وتشكيله؟ ما الأدوات الكتابية - التقنية التي يتوسل الكاتب بهدف استثمار مخزون هذا الفضاء الذي انبثقت ونتجت عنه نصوص إبداعية «عالمية» لم تزل قادرة على اختراق الحدود الزمنية والمكانية، اللغوية والثقافية[1]؟

ثم ما الذي يضمن للكاتب عدم السقوط في رؤية فولكلورية تحول المعيش الخاص إلى مشهد للمتعة والتسلية في المشهد العام... أو في رؤية أخرى تسقط وتفرض عليه من الأفكار والمواقف والرؤى ما هو غريب عنه... منافٍ ونافٍ له ربما؟

نفتح هذه التساؤلات لا بهدف إعطاء إجابات نهائية عليها بل بغرض الإشارة الى أن القراءة التي نحاول إجراءها للغة المعيش في «الوسمية» تنبثق منها وتتفتح على غيرها.. قراءة تحتفل بالنص والكاتب لا شك، لكنها تعتبر الاحتفال مناسبة لبلورة وتطوير بعض الإشكاليات المطروحة على الكتابة والكاتب والناقد.

٣ - بالنسبة للقارئ - للناقد يرتبط التساؤل والإشكال في المقام الأول بمسألة المنهج، أي بجملة الأدوات المعرفية - الفرضيات والمفاهيم والمصطلحات - التي تمكنه من إجراء قراءة نقدية محددة المنطلقات والأهداف النظرية والتطبيقية. وهنا نبادر إلى القول منذ البداية إن ما نقوم به ليس أكثر من محاولة[2] لإجراء قراءة متعددة المستويات والمحاور لما نسميه اصطلاحاً بـ«لغة المعيش» اليومي الشعبي في «الوسمية» باعتبارها نصاً روائياً له خصوصياته ويتعين على القراءة احترام منطقه ومنطوقه. فنحن ندرك أن هذه اللغة التي

(١) نعني تحديداً نصوص مثل: ألف ليلة وليلة، سيرة سيف بن ذي يزن... سيرة عنترة... السيرة الهلالية وخاصة ملحمة «الظاهر بيبرس» التي تعد أطول قصة ملحمية شعبية عرفها تاريخ الأدب إذ تتجاوز ثلاثين مجلداً يشكل طبعها ونشرها مشروعاً سيمتد ثلاثين عاماً! تقوم به دار «سندباد» في باريس بالفرنسية ولم تزل الطبعة العربية الكاملة تنتظر من ينجزها... وكم نتمنى أن تقوم مؤسسة ثقافية وطنية عربية بذلك.

(٢) لا شك أن دراسات الأستاذ «محمد الشنطي» وهو من أبرز المتابعين لكتابة المشري ومنذ البدايات، بل ربما يكون له أثر هام في «توجيه» هذه التجربة في المتجه الراهن... هذه الدراسات حاضرة في الذهن لحظة كتابة الدراسة الراهنة ولا يبرر غيابها من الهوامش اللاحقة سوى عدم توفرها لدينا لحظة كتابة دراستنا الحالية.

نسميها «لغة العيش» لم تعد في النص الذي نقرأ سوى «مستوى لغوي» «Régistre Linguistique» بين ومع مستويات لغوية أخرى وبالتالي لا يمكن تمييزيا - عزلها وقراءتها - إلا في مستوى افتراضي وبقدر ما تقتضيه المقاربة النظرية المنهجية الضرورية التي تميز القراءة النقدية عن غيرها من القراءات.

بشكل آخر يمكن القول بأن لغة المعيش هنا تحولت، بفعل الكتابة والأسلبة، إلى جزء من بناء لغوي إنشائي. وبالتالي فإن العلاقات بينها وبين المستويات والأجزاء الأخرى هي من التداخل والتشابك والتفاعل الوظيفي والدلالي بحيث لا تقبل القراءة، الفهم والتأويل، إلا ضمن سياقات النص. أما صفة «التعددية» التي نلحقها بالقراءة الراهنة فتستند إلى فرضية نظرية منهجية محددة تتعلق بكون «الوسمية»، كأي عمل روائي آخر، هي في جوهرها كتابة إنشائية مبنية على التعددية في اللغات والأصوات[1]. ولعل هذه التعددية وما تتضمنه من تعدد في وجهات النظر والمواقف والآراء والتصورات التي تقولها الشخوص الروائية، هي ما يميز النص الروائي عن غيره من النصوص الإبداعية الأخرى - الشعر مثلاً - وهي ما يجعله يقبل الإحالة إلى ما يمكن تصور وجوده من تعددية في العالم خارج - الروائي.

من هنا نعتقد أن القراءة المتعددة تشكل، في المستوى النظري، إحدى القراءات الأكثر ملاءمة وموافقة «Adéquate» للنص الروائي، كما أنها، في المستوى الإجرائي - التطبيقي أكثر قدرة على كشف وإضاءة العلاقات بين أجزاء ومستويات النص من جهة وبين هذا الأخير وجملة السياق اللغوي الثقافي الذي ينتج ويستقبل فيه.

نقول «إحدى القراءات» لأن أية قراءة مهما كانت صرامتها وفاعليتها لا يمكنها أن تلغي القراءات الأخرى أو

(١) من الواضح لكل متابع للنظريات النقدية الحديثة أن هذه الفرضية هي جزء من الإضافات الكبيرة والهامة نظرياً ومنهجياً لـ «ميخائيل باختين» خصوصاً في «Théorie du Roman» وفي «Esthétique de la Création Verbale»... ويعود الفضل في تعريف القارئ العربي بهذه الإنجازات إلى يحي العيد ومحمد شكري من جهة وإلى «محمد برادة» الذي يعتبر كتابه المترجم «الخطاب الروائي» وهو دراسات مترجمة مختارة بوعي ومترجمة بعناية كبيرة بابن م. باختين ويشتمل على مقدمة للأستاذ «برادة» من أعمق وأشمل ما كتب عن هذا الناقد الكبير... صدر «الخطاب الروائي» عن «دار الأمان» - الرباط ١٩٨٩م.

أن تستنفذ النص الإبداعي الذي يظل. ومهما كانت درجات الإبداعية فيه، منفتحاً على اللامحدود من القراءات [١].

أكثر من ذلك نقول فيما يخصنا هنا، إنه لا يمكن القطع، مسبقاً، بأهمية وجدوى القراءة التي نحاول، إلا بقدر ما تُعين على تحديد وبلورة وتطوير الإشكاليات التي نحاول كشفها انطلاقاً من لغة المعيش اليومي في النص موضوع القراءة: «الوسمية».

العالم الشعبي في العالم الروائي

سنبدأ هنا بقراءة نقدية توصيفية تجري في مستوى العموميات... هدفها الأساس إيضاح السمات الشكلية والدلالية العامة لرواية «الوسمية» وذلك في حدود الرؤية التي تحكم وتوجه الدراسة الراهنة [٢] وسننتقل تدريجياً إلى قرارات توصيفية تحليلية بتقدم القراءة.

١ ـ «الوسمية» كـ «نص حديث/شعبي»:

قد يبدو في هذا العنوان بعض الاعتساف في الربط بين مفردتي «حديث ـ شعبي» التي يوصف بها النص، أو على الأقل بعض الغموض والالتباس الذي يتطلب الإيضاح كي لا يبدو الأمر وكأننا نبدأ بإطلاق أحكام نقدية معيارية على نص لم يقرأ ويوصّف بعد. ولذا نبادر إلى القول بأن سمة الحداثة لا تعني في هذه المرحلة من القراءة أكثر من اعتبار الرواية التي بين أيدينا، مثلها مثل أي رواية أخرى، تشكل محصلة وأثراً لجملة من التقنيات الكتابية الحديثة التي توسلها الكاتب، بقدر من الوعي والقصدية، لإعطاء نصه شكله الأخير والمنجز الراهن [٣].

(١) يمكن أن تعدّد القراءات النقدية كما يمكن أن يقرأ مثل هذه النصوص باحثون في «علم الإناسة» ـ الأنثروبولوجيا ـ وعلم الاجتماع والباحث في الفولكلور... الخ.

(٢) حاولت هنا التركيز كثيراً على الجوانب النظرية والمنهجية وذلك ناتج عن قناعة شخصية بأن أبرز ما نحتاج إليه كنقاد هو تطوير وتعميق هذا الجانب بحيث نتمكن من مقاربة هذه النصوص بطريقة جديدة... أكثر موافقة وفاعلية... ونعتقد كما أسلفنا في هامش سابق، أن التجارب النقدية للمبدعين في غاية الأهمية ـ كما اتضح في محاضرة ألقاها منذ فترة في المركز الثقافي بباريس حول الأشكال الروائية في التراث العربي المكتوب والشفهي. ونتمنى أن يتمكن من بلورتها وتطويرها ونشرها في كتاب خاص.

(٣) أي المختلف في شكله عن القصة الشعبية الشفاهية التي قد تكتب بعد أزمنة طويلة من انتشارها وشيوعها.

وهو ما يمكن أن يقال بصدد سمة «الشعبية» التي تقتصر دلالاتها هنا على أن الكاتب، انطلاقاً من رؤيته وإمكانياته التقنية الكتابية، قد اختار، في لحظة سابقة على الكتابة، موضوعية روائية «تيه»، واطرافضائية زمنية محددة ولكن الكتابة توصف بأنها شعبية» [١] أي توهم بعلاقتها المرجعية بلغة وعلاقات وثقافة «شعبية» معينة في لحظة معينة في مكان محدد. ولكي نختبر مدى التطابق بين النص الروائي وهذه السمات لا بد من طرح ومناقشة السؤال المركب التالي: ماذا تخبر الرواية؟... كيف تخبر؟.. وما هو سياق كتابة وقراءة الخبر الروائي؟

كما أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة نقول إن الوسمية ـ وهي الرواية الأولى للمشري ـ تحاول في كل أقسامها ـ ١٣ قسماً ـ أن تحكي وتنقل وتصور ما يشبه اللوحة الأفقية الشاملة ـ البانوراما ـ لعالم القرية، كأنموذج «روائي» لفضاء ريفي شعبي في منطقة معينة ـ في لحظة تاريخية محددة [٢].

فمع تقدم القراءة نجد أنفسنا أمام سلسلة متعاقبة من الحالات والمواقف والأوضاع التي تتكشف فيها جملة العادات والقيم والتقاليد الشعبية العائشة في القرية في منطقة الباحة [٣].

في اللقاء اليومي المعتاد نجد الحديث يسترسل، في شكل بنية سردية حوارية، هي بنية «السواليف الشعبية» التي تدور بعفوية ومباشرة وحرية ينتقل الكلام من شخص لآخر بنفس السهولة التي ينتقل فيها من موضع لآخر.

وهذا ما يجعلنا نقرأ في وجهة نظر الفلاح القروي التقليدي في القسم الأول من الرواية مثلاً في «الزمان» حيث عبارة الدعاء هنا «الله يكفينا شر هذا الزمان» [٤] توحي بقلق عميق

(١) تختلف مدلولات كلمة الشعبية عن تلك التي يناقشها أستاذنا «منصور الحازمي» بصدد قراءته لأعمال قصصية مختلفة عن «الوسمية»... أنظر: «فن القصة في الأدب السعودي الحديث» ـ دار العلوم ـ الرياض ١٩٨١م ويظل إحدى أهم الدراسات الرائدة للقصة المحلية.

(٢) للكلمة هنا دلالة زمنية اجتماعية خاصة تختلف عن مجرد دلالتها على «موسم نزول المطر»، ومن هنا تجيء تسميته للرواية.

(٣) سنرى لاحقاً أن زمن الحدث يحيل إلى فترة «سابقة» تحاول «الوسمية» هنا استعادة بعض «آثارها» اللغوية

(٤) ص ٩ ـ ١٠ ـ ١٩.

أمام طبيعة صارمة ومجهولة القوانين قد تحجب « مطر الوسمية » فتنكسر أحلام الفلاح الذي لا يملك من وسائل التدخل في محيطه سوى « الانتظار » أو « أداء صلاة الاستسقاء » أو قراءة « الراتب ». على شخص مجهول يعتقد فساده ولذا لا بد من « موته » رمزياً لينتفي الشر. لكن الخبرة الشعبية تظل حاضرة بجذرها - كشكل لوعي أولي عفوي - نقرأه في عبارة « طيب إيش تتوهمون بعد صلاة الاستسقاء ؟ » ص ١٢ » وإن كان حضورها لا يغير شيئاً في علاقات معيش يتوارث الامتثال. وهو ما يتكرر، بطريقة أخرى، حين تقرأ وجهات نظر (الرجل) الفلاح التقليدي في امرأة فلاحة مثل شخصية « حميدة » حيث الجزء الأول من العبارة يؤكد بصيغة القسم « والله » أنها « قوية العزم والعقل والحجة » لنجد عبارة « لكن للحرمة حدود »[1] في نهاية العبارة الدالة على الامتثال يطغى على الخبرة في وضعيات يأخذ فيها التمييز بين المذكر والمؤنث شكل « الطبيعي » المطلق لا « الثقافي » التاريخي النسبي.!

وفي مناسبات اجتماعية كـ « الخطبة » يتحول « الخبرُ » الى ما يشبه الحدث الاجتماعي « الراهن » الذي يستقطب الكلام والمواقف والمشاعر... الرجال يستعدون للأعراس وما يخترقها من رقصات شعبية ومثلهم النساء وإن كن يعشن احتفالهن بطريقة خاصة... داخل الفضاء المغلق[2]... كأنما الاحتفال امتداد للعادة والتقليد الذي لا يريد أن ينكسر.

وفي مناسبة يومية « عادية » خاصة مثل لحظة « الاستقاء من البئر » وهو عمل يقتصر على « القويات القادرات » من النساء والفتيات[3] يمكن أن يتخللها مقاطع من حكاية تبوح، بارتباك وتوتر، بما لا يباح فعله وقوله (حكاية انتحار فتاة)[4] لا تلبث الأصوات أن تنقطع في الصوت « يوه... يوه.../هيا... هيا... الله يرحمها... هيا » ص ٨٨ - ٨٩، وكأنما الحكاية الحادثة هي الحادثة الطارئة. الشاذة والعابرة التي تطرأ في علاقات المعيش تهز القيم وتربكها لكنها لا تلبث أن تختفي في الصمت... في الذاكرة.

(١) ص ١١ - ١٢.

(٢) ص ١٧.

(٣) ص ١٨.

(٤) انظر القسم المعنون « في البئر » ص ٨٧ - ٩١. من المجدي الاشارة هنا أن في بعض ما تخبره الرواية عن علم القرية انزياحات محددة تتاح إلى قراءة نقدية - اجتماعية «Lecture socio-critique» مستقلة لتفسيرها وتأويلها.

وهكذا يمكن متابعة القراءة في هذا المقطع أو ذاك لغرض ومناقشة مزيد من تفاصيل المعيش اليومي كما يتجلى في أسئلة الأطفال البريئة والجريئة حد الفضائحية (ص ١١٨) أو في عادات الكبار وهم يفتحون الخط الجديد بما يشبه « اليد الجماعية » الواحدة أو وهم يعملون، عبر ممارسة تشاورية (ديمقراطية) عفوية وفاعلة[1]، أعني (المجلس) على حل المشاكل التي قد تطرأ في علاقات المعيش داخل القرية الواحدة أو في علاقتها مع القرية الأخرى (أنظر ص ٩٥ - ٩٨)...

باختصار نقول إن الوسمية تخبر تفاصيل عالم القرية، قصتها البسيطة والمتعدّدة الأجزاء والمستويات تعدد العلاقات ذاتها. وحتى إذ يمتد الخبر إلى سرد قصة من خارج علم القرية، كقصة سفر « أبو صالح » إلى فلسطين للتقديس والبحث عن الرزق (الديني والدنيوي) وما يرتبط بهذه القصة، المثيرة لأسئلة الفلاحين، من سرد حكاية المأساة الفلسطينية[2]، يتلوّن الخبر عبر صوت المخبر بلون اللغة والذاكرة الشعبية أي بلون علاقات المعيش الشعبي اليومي الذي يستعاد ويستقبل الخبر فيه.

ما يدعم ويسند القدرة الإيهامية « للوسمية » بهذا العالم القروي هو أن عبارات ومقاطع كثيرة وطويلة من السرد والحوارات تأتي باللغة المحكية... تريد أن تعبر عن خصوصية لهجوية يمكن أن تميز القرية، أية قرية من قرى المنطقة.

هذه الخصوصية الشكلية الأسلوبية ذات أهمية كبيرة بهذا الصدد ولذا حرص الكاتب على التدخل لتنبيه القارئ إليها من خلال وضعها بين « أقواس » وكأنما يريد القول بأن الخبر الآتي من فضاء المعيش اليومي في القرية لا يقوله في بساطته

(١) وصفها هكذا لأنها فعلاً تشكل ممارسة شعبية حوارية تضبطها صوت العقل وتوجهها المصلحة العمومية وهي كغيرها من التقاليد العرفية لم تزل عائشة وتؤمن وظائفها ولعل الايجابي منها هو ما يجب تطويره ليتناسب مع المعيش اليومي المختلف عن المعيش الذي تحيل إليه الرواية. انظر بهذا القسم المعنون « الزلة » - أي التعدي - ص ٩٢ - ١٠٢ النص

(٢) تعدد الحكاية في سياق مقطع فيه قصة للعمل الفلاحي جلسة العصر عند العم سعيد الأعمى. جلسة أخرى في بيت « أبو صالح » حيث يدخل فيه « مصلح الساخر » وهي تسمية شمسية لبعض الحرفيين الفلسطينيين الذين انتشروا في المنطقة بعد حرب ٤٨ انظر الرواية ص ٣٥ - ٤٩.

الأسلوبية، تقشفه واقتصاده البلاغي إلا لغة المعيش... المحكي في بساطتها وتقشفها واقتصادها اللفظي والبلاغي.

٢ ـ الرؤية الواقعية ـ النزوع التوثيقي:

بالطبع نحن هنا لا نريد القيام بتوصيف لغوي للهجة المعيش، المحكي ـ الشفاهي، كذلك الذي يمكن أن يقوم به الباحث في اللهجوية «Diglossisme» بل نكتفي بمؤشرات عمومية انسجاماً مع خصوصية النص الروائي من جهة ومع الأهداف التي تنطلق إليها هذه الدراسة. فالكاتب لم يكن يسعى عبر استعادتها وأسلبة لغة المعيش إلى أكثر من الإيهام بواقعية الحدث المسرود وموضوعيته وبالتالي قدرته على الإحالة إلى ما هو خارجه. ونحن لا يعنينا كثيراً مدى تطابق العبارات الموضوعة بين الأقواس[١] مع لغة المعيش الواقعي في قرية ما في منطقة الباحة... ما يهمنا في المقام الأول هو تطابق لغة السرد والحوار مع ما تقوله من علاقات ومواقف داخل النص... أي بين ما يمكن أن نسميه «المجتمع الروائي». وهنا فإن عبارات مثل «الله يكفينا شر هذا الزمان... إلى متى ننتظر ـ أشوف شغلي في الوادي والمزرعة ـ بحق طهر هذي الصلاة ـ ياخي ـ إي والله ـ تلمحت فيه[٢]... الخ والتي تظهر خصوصيتها في المستوى المعجمي والنحوي والصوتي «الفونيتيكي» بمجرد ما نحاول تشكيلها لتقريبها من صيغ المحكي لحظة التلفظ «Prononciation»، لا تهمنا إلا بما تؤديه من وظائف إنشائية ـ بنائية وظيفية ـ في النص الروائي. وهو ما أشرنا إليه سلفاً حين تعرضنا باختصار لمحاولة الكاتب عبر توظيف تقنية كتابية تدعيم القدرة والسمة

الموضوعية الإحالية للغة الرواية وذلك انسجاماً مع ما تحكيه وتقوله هذه اللغة من تفاصيل علاقات المعيش اليومي الشعبي في القرية «الروائية» في علاقاتها الممكنة والمحتملة مع قرية ما في منطقة الباحة.

ونحن ندرك من وجهة نظر النقد الروائي أن هذه القدرة الإيهامية الكبيرة لهذا النص تأتي كنتيجة لتقنية الكتابة التي يوظفها المشري... وتحديداً ترتبط بمواقع «الراوي» من الحدث المسرود من جهة وبموافقة من الشخوص الروائية الأخرى التي ينقل كلامها المباشر وكأنما هو لا يريد التدخل في «كلام» الشخوص ولا في ما يرتبط به من معاني ودلالات.

فهذا الراوي يخبر ويحكي ما يرى ويسمع ونادراً ما يتدخل، ليعلق ويفسر بشكل عابر ليعود إلى موقعه مكتفياً بالمعاينة والنقل وكأنما حضوره «الكلي» في الأمكنة والأزمنة، بهدف تزويد القارئ بأكبر كمية من المعلومات والتفاصيل عن عالم القرية، يحد، بل يلغي قدرته على تجاوز سطح الأشياء والعلاقات.

من هنا تختفي من النص، نتيجة لموقع الراوي من الأحداث، أية محاولة للكشف والتحليل والسبر لما وراء علاقات المعيش الظاهرة من كوامن ومستترات. بل حتى في المواقف واللحظات التي تتفتح فيها القصة، في هذا الموضع أو ذلك، على مداخل يمكن ان تفضي إلى البحث عن الجانب الكامن من علاقات المعيش الشعبي، المليء بأساطيره ورموزه وبعلاقاته الخاصة «بالماوراء» يعبر عليها الرواي عبوراً سريعاً وخاطفاً وكأنه، بدوره، لا يعرف، أو لا يريد أن يعرف ويقول أكثر مما يمكن أن تعرفه وتقوله الشخوص.

أكثر من ذلك هذا الراوي لا يقدم نفسه فنحن لا نعرف عنه أية معلومات، لا يتكلم بصيغة الذات المفردة «الأنا» وبالتالي لا يمثل شخصية روائية مع الشخوص الأخرى التي يظل على مسافة محددة منها طوال عملية القص. إنه ذلك الروائي الرائي المراقب المحايد الذي يتحول إلى محض قناع أو وسيط بين الكاتب والنص من جهة وبين هذا الأخير والقارئ من جهة أخرى... محض وظيفة روائية!

وإذا كانت مثل هذه التقنية الكتابية تنتج عالماً روائياً أفقياً، مسطحاً ومجزءاً في ظاهره، فإنها تنجح في فتح الأفق

---

(١) بناء على قراءة «تزيفتان تدوروف» «T. Todorov» للجمل المضمنة في النص الروائي أو الموضوعة بين أقواس، لكونها منقولة من نص آخر أو من سياق ثم شخص آخر أهمية خاصة إذ يمكن القول إن مثل هذه العبارات في «الوسمية» تقبل الدلالة في مستويين: الأول مستوى الدلالة المباشرة أو الصريحة والثاني في مستوى الدلالة الإيحائية وذلك باعتبار سياقها النصي الراهن أو سياقها عبر «خارج ـ النصي» الذي نقلت منه لتوظف من جديد في النص الجديد.

انظر:

- Littérature et Signification. T. Todorov.
- Langue et Langage. Larousse. Paris 1967.

(٢) لتقريب لهجوية هذه العبارات يمكن كتابتها مشكلة، باعتبار التلفظ بها، كالآتي: اللهِ يكْفينا شَرّ هاذا الزّمَانْ... إلى مِتَى نِنْتَظِرْ. أشوفْ شُغْلِيْ... يأخِيْ سَمَحْتْ فِيَهْ... إي والله... الخ.

أمام القراءة النقدية إذ تقدم ما يشبه « الجردة الكاملة » بما يشكّل ويكوّن العالم الروائي في علاقته بالعلم خارج - الروائي الذي يوهم به ويحيل إليه... ومن هنا تأتي السمة التوثيقية للرواية. إنها تقنية كتابية مرتبطة برؤية أدبية - ثقافية أي برؤية الكاتب لعمله وللعالم الذي يريد قوله عبر تشكيله في النص. كما سنرى. ولكي نناقش هذه الرؤية ننتقل إلى سياقات كتاب الخبر الروائي.

كتابة التحولات / تحولات الكتابة

١ - استعادة الماضي في الحاضر:

رأينا كيف تحاول الكتابة، عبر تقنية معينة، حديثة ومتطورة، اقتناص أكبر عدد من تفاصيل العلاقات اليومية دون محاولة كشف وتحليل واستبار ما وراءها، كأنما الراوي، ومن قبله وبعده الكاتب، لم يجد من الزمن ما يكفي للبحث ومن اللغة ما يكفي لقول وتسمية ما يمكن أن يفضي إليه البحث.

لتفسير ذلك وللكشف عن سمات أخرى « للوسمية » لا بد من مقاربة النص في مستوى آخر... هذا ما سنحاوله من خلال قراءة مختصرة للعلاقات بين أزمنة الحدث الروائي وزمن الكتابة. أي بوضع النص في سياق تجربة الكاتب الأبداعية « الفردية » في علاقاتها بالتجارب الاجتماعية الثقافية التي تشتمل عليها وإن حاولت الأولى اختراقها نحو الأفق الأرحب. من هذا المنظور وحين نعود إلى النص يمكن القول بأن الحدث أو الأحداث الروائية لا تتموضع بشكل مباشر في زمن محدد تاريخي أو تقويمي « مكتوب ». بل تظل أزمنتها أقرب إلى الزمن « الطبيعي » زمن تعاقب فصول السنة وفصول الحياة في مجتمع قروي ريفي لا يكتب زمنه بقدر ما يعيشه في تعاقبية وتكرارية يوقعها العمل الزراعي ومواسمه. فالنص يفتتحه انتظار « الوسمية » ورغم أننا نعرف أن الوسمية هنا تعني في المرجعية الشعبية في المنطقة موسم نزول الأمطار وما يرتبط بها من أنشطة جماعية، إلا أننا لا ندري بأية وسمية، وبأيه سنة، يتعلق الأمر... بل لا أهمية مطلقاً لهذا التحديد ما دامت المواسم تتشابه ومثلها لحظات الانتظار وطقوسه.

لكن هناك الكثير من المؤشرات المبثوثة في النص تسمح لنا، وبشكل تقريبي، بموضعة أحداث الرواية بعد سبعينات القرن الهجري « الماضي » - بعد خمسينات القرن الميلادي الحالي - وهذه المؤشرات هي « علامات إحالية مرجعية » «Indices- - Signes Referentiels» ذات دلالة هامة في أكثر من مستوى. أوضحها نجده في القسم المعنون بـ « مصلح الدوافير » حيث دخول الشخصية الفلسطينية « شعبان عبد الكريم » في الرواية يعقبه دخول حكاية « شعبية » مختصرة ومكثفة لحرب (٤٨) تجيء على لسان « أبو صالح » الذي شارك فيها كغيره « من أبناء المنطقة ».. - كما يقول ص ٣٥ - وعنها تولد حضور « مصلح الدوافير » الذي جاء إلى المنطقة في سياق الشتات الذي أعقب الكارثة. ولا يفسر رؤية « أبو صالح » لهذه الحرب وكأنها وقعت في الماضي البعيد والأسطوري « يوم كانت الحصى خبز... ص ٣٥ » إلا محاولته إعطاء أهمية خاصة للخبر أو يفسرها أن الماضي القريب في معيش فلاحي زمنه مرتبط بالعمر والفصول وما تختزنه الذاكرة يبدو بعيداً وإن كان قد مر في مرحلة من « العمر » كما هو حال « أبو صالح ».

في السياق المحلي هناك مؤشرات واضحة توحي بتزامن أحداث الرواية مع الإرهاصات الأولية للتغيرات والتحولات المرتبطة بعاملي إبدال يقولها النص مباشرة: عامل إبدال تقني نقرأه في دلالات « المذياع الذي يأتي عبره « أذان الرياض » ص ١٣ » والماطور » كتسمية لمضخة المياه التي بدأت تحل مكان « السانية » و« السيارة » التي تتهيأ القرية لاستقبالها بما يشبه الاحتفال الاجتماعي - الطقوسي. وعامل إبدال اجتماعي - ثقافي نقرأه في بدء انتشار نمط معيشي ثقافي جديد وانحسار نمط الحياة الريفية التقليدية كما يوحي به كلام « حميدة » عن « شباب هذا الزمان » « المدلع » الذي « يلبس الثياب النظيفة » و« لا يحبّ التعب ». أي المغاير في ملبسه وسلوكه لنمط الحياة السائد (ص ١٨).

فمن الواضح هنا أن الأمر يتعلق بنمط الحياة المدينية الحديثة التي بدأت تدخل وتحول علاقات عالم الريف... تنفي العمل الزراعي وتضع مكانه العمل الوظيفي وما يرتبط بهذا الابدال من قيم وعادات. وسيشكل دخول السيارة الى القرية الوسيلة الحديثة لتسريع التواصل « المثاقفة » بين نمطين معيشيين ثقافيين أحدهما في طور الانتشار والآخر في بدايات انحساره واندثاره.

بل سيشكل حضور هذه « التقنية » فاتحة لما يشبه الهجرة المنتظمة، خصوصاً في وسط الأجيال الشابة، من الريف « التقليدي » إلى المدينة « الحديثة » مركز الأحلام والأوهام « الحديثة » ما يهمنا من كل هذا هو دلالته العمومية في

ارتباطها بما يفرضه نمط الحياة في « المدينة » وبالنسبة للإنسان القادم من فضاء الريف القروي إذ تقتضي منه علاقات المعيش المديني ما يشبه القطيعة مع علاقات المعيش الريفي الذي يكون قد تشكل فيه... في زمن الطفولة والتشكل.

وهنا فإن نمط العلاقات الجديدة يغطي ويطغى على القديم الذي لا يجد له متنفساً إلا في الذاكرة، في الحلم أو في الكتابة الإبداعية حيث يمكن للأزمنة والعلاقات واللغات أن تتلاقى وتتقاطع.

من هنا تأتي أهمية زمن الكتابة لرواية « الوسمية » حيث المشري وهو ممن غادروا ريف الطفولة الأولى ليستقر في المدينة الحديثة « الدمام » يكتب في الثمانينات لا مجرد تجربته الفردية بل تجربة جيل كامل... جيل التحوّلات والإبدالات السريعة. المتلاحقة والعميقة والتي ستجعل من المدة الفاصلة بين الطفولة والعقد الثالث من العمر، مثلاً، تبدو وكأنها تاريخ يفصل بين زمنين لا يوجد بينهما سوى ما يشبه الهوة العميقة إذ لا علاقة لأحدهما بالآخر. يكتب « المشري » في معيش جديد يشبه الكرنفال الذاهل والمذهول بما يتعايش ويتجاور فيه من لغات ووجوه وأزياء وثقافات عن بقايا وحطام صور الريف القروي الذي يتلاشى ببساطة تشبه بساطة علاقات معيشة. يكتب قرية الذاكرة والمخيلة إذ أن قرية الواقع التي انتهت عند بدايات تحولها رواية « الوسمية » قد تحولت في لحظة الكتابة لتستحيل كالمدينة فضاءً أصبحت فيه « الغرابة » هي المألوف المشترك للمحلي والطارى.

٢ ـ لغة المعيشة في الكتابة التجريبية:

تطال التحولات الأهم من هذا كله، في ما تطال، اللغة التي تشكل مادة ووسيلة الكاتب الأولى والأساسية، كما تنسحب آثارها على مواقف ومواقع الكاتب في وضعيات لم تعرف بعد آخر تشكلاتها اللغوية الاجتماعية والثقافية بحيث يمكن له أن يكتب بعيداً عن هذا التلعثم اللغوي الذي يكسر الإبداعية كما يكسر الكتابات الأخرى. في مثل هذه الوضعيات، التي تشبه الورطة المعممة، ليس أمام الكاتب « المشري » وغيره، سوى خيارات محددة وصعبة، الصمت (العجز ؟) في انتظار اللغة الجديدة القادرة على قول وضعياتها الجديدة التي تعجز اللغة القديمة عن قولها، أو المغامرة بالتجريب باجتراح لغة كتابة منبثقة من سياق التحول... تعيه وتعي شروطها كإبداع وابتداع ما يجاوز لا ما يجاور... ما يضيف لا ما ينضاف. هو لا شك الاختيار الصعب وهو ما يختار المشري وإن كان يؤسّس اختياره هذا على حساسية مرهفة بما في لغة المعيش من إمكانات، أساليب وأشكال، وعلى وعي بتقنية الكتابة تطور وتبلور عبر تجربته الإبداعية المتصلة[٥]. ولن يتعقب الناقد في قراءة بعض آثار « التلعثم اللغوي والبساطة في « الوسمية »[٦] بشكل خاص لكن الأوكد أن « المشري » استطاع في هذا النص، كما في غيره من مجموعاته القصصية الأخرى، أن يمزج الماجس الاجتماعي ـ الثقافي بالهاجس اللغوي ـ الإبداعي. استطاع ذلك تحديداً بفضل تعامله مع لغة المعيش اليومي كمادة خام يستغلها ويطوّرها ويعيد استثمارها وتشكيلها في نص لا يوثق أو يعكس واقع التحولات بقدر ما يجيء كجزء منه وفيه... يقوله فيما هو يتجاوز القول إلى رحابة الكتابة الإبداعية وأفقها :

ونحن حين نصف « الوسمية » بالحداثة والشعبية كقصة وحكاية وبالواقعية والتجريبية كرؤية وكتابة لا نفعل ذلك لمجرد أن هذا النص لا يقبل التصنيف الواحد المحدد والجاهز... بل أيضاً لأن لغة النقد العربي عموماً والمحلي بشكل خاص لم تزل واقعة في انكسارها وتلعثمها وهو ما يتجلى حين تحاول قراءة نصوص إبداعية استطاعت بسهولتها الظاهرة وبجرأتها على القول والتسمية والتجريب والاجتراح أن تعلن انطلاقها، أو انعتاقها من الانكسار والتلعثم السائد في غيرها من الكتابات.

خاتمة :

التجربة والأفق:

حاولنا عبر قراءة نقدية مختصرة ومتعددة، الإشارة الى أهمية ما تختزنه الثقافة الشعبية الشفاهية من أشكال وأساليب لغوية إنشائية وذلك كما يتجلى في رواية « الوسمية ».

كما حاولنا كشف جملة الترابطات بين تجربة الكتابة الحديثة عند « المشري » وبين التحولات التي طرأت على علاقات المعيش كما على اللغة والثقافة في المملكة، وغيرها ربما، وذلك في النصف الثاني من القرن الهجري الماضي... القرن الميلادي الحالي.

أشرنا أيضاً إلى أن « للوسمية » كنص إبداعي حديث أهمية ترتبط في جزء كبير منها بإنصات الكاتب للغة المعيش محاورتها واستثمارها لبعض إمكاناتها وطاقاتها.. أهمية خاصة إذ تساهم هذه في افتتاح أفق جديد أمام الكتابة ومثلها في هذا مثل الكتابات الإبداعية العربية الأخرى التي تختار هذا المتجه... أعني هذا الأفق الأدبي ـ الثقافي الرحب.

فيما يخص المستوى الثقافي، المعرفي الفكري، نعتقد بأن أول شروط ارتياد هذا الأفق، الذي تشير إليه الأعمال الإبداعية، هو ضرورة إعادة النظر من قبل الباحثين في هذا التمييز الحاد والمتعسف بين لغة المعيش اليومي، لغات الشفاهي، وبين لغة الكتابة العربية الفصيحة. فمثل هذا التمييز الذي كثيراً ما يأخذ شكل التقابل والتضاد والتنافر بين لغتين وثقافتين لا تسنده النظرة العلمية أو النظرية اللغوية بقدر ما تبرره المواقف والمواقع الأيديولوجية بمختلف أشكالها وتعبيراتها.

إذ أن كل المقاربات التي تنطلق من مثل هذه الرؤية تنسى أو تتناسى أن العلاقات بين لغة المعيش ولغة الكتابة الفصيحة هي علاقة بين مستويين لغويين - ثقافيين لا ينقطع التفاعل بينهما وإن اتخذت أشكاله وآثاره معاني ودلالات مختلفة من عصر لآخر ومن مكان لآخر. كما تنسى هذه المقاربات أن التفاعل والتأثير المتبادل بينهما هو مصدر تعددية وثروة لغوية غير محدودة الإمكانات والطاقات. وإذا كانت علاقة التفاعل والإثراء المتبادل بين المحكي الشعبي والمكتوب الفصيح تبدو محدودة في الماضي، فإن انتشار التعليم وتعميمه من جهة وانتشار وسائل الاتصال والتواصل في الوقت الراهن تشكل العامل الجديد والحاسم الذي سيدفع إلى مزيد من التقارب بينهما... أي المزيد من التفاعل والتعدد اللغوي والثقافي بينهما.

ومن هنا تنتفي نظرياً وعملياً كل «أوهام» إمكانية، أو ضرورة الاختيار بين ما يسمى «باللغة العامية» و«اللغة الفصحى»... نقول ما يسمى لأن أي دراسة علمية للحقل الثقافي العربي - الإسلامي في جملته، الماضي والمعاصر منه، ستكشف لنا أنه ليس هناك «لغة» عامية أو فصيحة واحدة متشابهة لا في الزمن الواحد ولا في الأزمنة المتعاقبة.

ففي المستوى الأول نجد أن هناك عدداً كبيراً من اللغات اللهجوية المحكية - الشفاهية، وقد يتجاوز عددها في فضاء كالجزيرة العربية مثلاً كل التوقعات، وهذه اللهجات هي في جوهرها فصيحة وتقترب كثيراً، حين تكتب، من الأسلوب الفصيح وهي الآن مع انتشار التعليم وكثافة التواصل تتقارب فيما بينها وتقترب أكثر وأكثر من الفصيح. ولذا لا معنى مطلقاً في اعتبارها تمثل خطراً ما على اللغة العربية بل نعتقد، وهو الواقع الحاصل، أنها تدعم وتثري وتغني الفصيح من «داخل» الحقل اللغوي العربي وبالتالي تجعل «العربية» قادرة على مجابهة اللغات الأجنبية التي تكتسح الفضاءات مدعومة بأنساق ثقافية حضارية تقنية كبيرة وقادرة على تهديد «العربية» وغيرها من لغات الشعوب التي تحاول التنمية.

في المستوى الثاني، مستوى الفصيح، فإن الباحث اليوم سيجد في الجريدة اليومية، في الكتاب المدرسي، في النصوص الأدبية، الشعرية أو الروائية، كما يجد بالنسبة للتراث الماضي المكتوب، في كتب الأدب والتاريخ، مستويات لغوية فصيحة كثيرة تشير إلى حيوية وتعددية كبيرة للغة العربية. لكن هذه اللغة/اللغات إذا كانت في الماضي مدعومة بأنساق ثقافية فكرية وإبداعية قوية فإنها اليوم تعيش وضعيات مغايرة من جهة علاقاتها بالثقافات واللغات الأجنبية «العابرة للقارات» إذ هي من هذا المنظور في موقف الطرف الأضعف أمام ثقافات ولغات أجنبية كالانجليزية والفرنسية مثلاً. ولعل دعم وتشجيع التوجهات الأدبية والثقافية التي تحاول تطوير لغة المعيش وتقريبها من اللغة المكتوبة (المقروءة المفهومة من الجميع) هو أحد أشكال دعم وتطوير القدرات التعبيرية الإبداعية للعربية بنفس الدرجة التي يكون فيها تشجيع الترجمة والتعريب والنحت والاشتقاق لتسمية «الأشياء» و«الظواهر» الجديدة وسائل دعم وتطوير لقدراتها العلمية والفكرية.

ولهذا كله يمكن القول بأن الكتّاب، قصصيين وشعراء ومسرحيين، حين يلجأون، لضرورات كتابية تجريبية، هي من أولى حقوق المبدع وشروط الإبداع، إلى تقريب المسافة بين المستويات اللغوية المنبثقة من المعيش والمكتوب، كما رأينا في «الرسمية»، إنما يسهمون بقصد أو بدونه، في إثراء العربية لتقول العصر في إبعاده الدلالية الفردية والاجتماعية والثقافية.

ولهذا تحديداً نستطيع القول بأن مثل هذه التجارب الجديدة يجب أن تنال من الباحثين، النقاد وغيرهم من المشتغلين في الحقل الثقافي، اهتماماً خاصاً ودونما التفات إلى أشكال الوعي الذي يزيف إشكالات الواقع ويحجبها، لا يعيها ولا يساعد على الوعي بها.

هكذا فقط تتجه الكتابة الثقافية العربية بمختلف أشكالها ووظائفها إلى أفق مشترك يسهم في صياغة وتطوير ملامحه، فتح وارتياد آفاقه، المبدع والناقد والمفكر... النص الإبداعي الجمالي والنص الثقافي المعرفي (*).

باريس

(*) بحث ألقي في ندوة «الموروث الشعبي في الرواية والقصص» التي عقدت في مهرجان التراث والثقافة بالجنادرية في المملكة العربية السعودية ١ - ٤ نيسان ١٩٨٨.

تضاريس الخصوبة

قراءة في دلالة اللغة الشعرية

سعيد السريحي

إن اللغة لا تكون قط بريئة، الكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة، تدقيقاً، هي التسوية بين حرية وذكرى، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار..

رولان بارت

حينما نتحدث عن المأثور الملحمي والقصصي للجزيرة العربية فإننا باديء ذي بدء نود أن نتناسى قليلاً ذلك الفصل الحاد بين التاريخي منها وغير التاريخي، بين ماتقر به الروايات وتشهد عليه وما تنكره الوثائق وتأباه، بين ما يقبله العقل والمنطق وما يرفضه العقل والمنطق، ذلك أنها جميعها تستحيل لدى الشاعر إلى عالم أسطوري تنهض منه لغته، وتنبثق عنه رؤاه، وعندما يصبح الحديث عن عشق المجنون وشجاعة عنترة ورحلة امرىء القيس إلى أنقره وصلة حمزة العرب بالفرس وتواصل سيف بن ذي يزن مع الجن، يصبح الحديث عن تاريخية هذه القصص ومدى صحتها وصدقها ضرباً من فضول القول ما دمنا في مضمار البحث عن استلهام الشعر لهذه الأجواء التي قد تبدأ من التاريخ غير أنها تنتهي إلى عالم الأساطير وذلك من رغبة الإنسان العارمة في السيطرة على سياق التاريخ وحركة أحداثه.

بل لعل الشعر حين يقف على هذه القصص والملاحم لا يقف منها إلاّ على الجانب الأسطوري ذلك أنه هو الجانب الذي تتجلى فيه المقدرة الإنسانية على صياغة العالم على نحو يبدو فيه أكثر إدهاشاً ورونقاً، وتتمظهر فيه الروح بأشد حالاتها تجلياً حين تنعتق من اسار المألوف والعادي وتتحرر من نطاق المعقول والمنطقي وتنطلق إلى آفاق رحبة تتجاوز حدّ الممكن إلى أفق المستحيل.

ومن هنا تغدو الحقيقة حقيقة لغوية وتغدو بذلك أكثر عراقة وأصالة من الحقيقة التاريخية التي يؤطرها الامكان. فالحقيقة اللغوية تحمل إشراقة الوعي الإنساني بالوجود وتفسيره له وحكمه عليه بينما تظل الحقيقة التاريخية مشروطة بظروف الزمان والمكان وتظل لذلك قاصرة عن استيعاب أشواق الروح وتوقها وتواشجها مع عالم الغيب والسر بكل ما يحمله هذا العالم من خروج على كل ما هو مشروط وقاصر ومحدود.

وعندما تغدو الحقيقة حقيقة لغوية فإن الجزيرة العربية لا تبقى مجرد وعاء مكاني نجوس عبر وديانه وفلواته ونجوب سهوله وجباله، نلمّ شتات قصص سكانه وملاحم قاطنيه ولكنها تغدو مرادفة للعربية باعتبارها اللغة التي تحدد هويتنا وملامح إبداعنا وتوجهات رؤانا، فلا ينهض بعد ذلك وجه للمقارنة بين ما نذهب إليه من الحديث عن قصص وملاحم وأساطير الجزيرة العربية وبين ما يمكن أن يقال عن قصص وملاحم وأساطير أصقاع أخرى في عالمنا العربي، ذلك أن قصص وملاحم الجزيرة العربية وأساطيرها هي التاريخ السري للغة العربية وهي العمق الرأسي لبنائها الأفقي، وهي لذلك كله شاركت في تأسيس الفكر الشعري لهذه اللغة وشارك الفكر الشعري في تطويرها منذ عهود قديمة وعلى نحو لا يصدق على قصص وملاحم الأصقاع الأخرى وأساطيرها والتي بدأ الشعر الحديث يتخذها رافداً له ويستمد رؤاه منها بعد أن ظلت معزولة أو شبه معزولة عن السياق العام للفكر الشعري العربي حتى بدايات النزعات التي راحت تحاول أن تبني لكل منطقة عربية إرثاً قومياً يميزها

عن بقية المناطق العربية وتتلمس في الحفريات والنقوش ما يعينها على بناء هذا الإرث.

وبعيداً عن البحث في مشروعية هذا العمل وتلمس الحجج التي تؤيده أو أصابع الاتهام التي ترفع ضده فإن علينا أن نؤكد على أن الإرث الحقيقي هو إرث هذه اللغة العربية والتي تجعل من كل ما جاء فيها ملكاً مشاعاً لكل من كانت لغته وحددت بذلك قوميته في أي ناحية من نواحي عالمنا العربي، وتظل عندئذ أي (أركيولوجيا) معرفيه مجرد رافد وافد على المنطقة سواء أجاءنا هذا الوافد من خارج أبعاد المكان العربي أم جاءنا من خارج آماد الزمان العربي، ويظل تعاملنا معه جزءًا من تعاملنا مع «الآخر» بكل ما يحمله هذا التعامل من ضرورة الانفتاح وشروط الحذر.

باختصار يمكننا أن نؤكد على أن القصص والملاحم والأساطير ينبغي أن تكون تاريخاً للغة يتفجر في كل كلمة من كلماتها قبل أن يكون تاريخاً منسياً لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب، وأن التاريخ الذي لا يكتسب حضوره في الفكر اللغوي تاريخ لا يجدي أن يحمل إلى الفكر اللغوي حملاً.

ولو حاولنا نقل فكر أسطوري عبر اللغة فإن ذلك يعني أننا سوف نتخذ من اللغة مجرد أداة لنقل هذا الفكر وفي ذلك نضحية بأدبية اللغة وتاريخها الداخلي لولا أن علاقة مشاكلة معقدة تنشأ بين تاريخ رموز هذه اللغة وبين الفكر الذي اتخذت أداة لنقله وعندها سوف تقوم اللغة بتهميش هذا الفكر وإحالته إلى مجرد موضوع من الموضوعات. ذلك أن العلاقة بين القصة أو الملحمة أو الأسطورة من ناحية واللغة من ناحية أخرى علاقة متداخلة لا تحنصر في علاقة حامل بمحمول أو لفظ بمضمون فالاسطورة تنفجر أحيانا من داخل اللغة نفسها فتكون محاولة لتفسيرها. وتختزل اللغة الاسطورة أحيانا فتصبح الكلمة عنوانا لكتاب يضج بتاريخ عريق يكمن خلف تلك الكلمة

وإذا ما نظرنا إلى الشعر الحديث على اعتبار أنه عمل لغوي فإن أول ما نقف عنده هو تعامله مع اللغة انطلاقاً مما تختزنه من تاريخ أسطوري أو قصصي أو ملحمي. ذلك التاريخ الذي يشكل البعد الرأسي للكلمة بحيث تصبح المفارقة التي تدخلنا حدّ الدهشة عند قراءتنا للمستوى الأفقي لتركيب الجملة الشعرية. هذه المفارقة لا يحل إشكالها إلا استبطاننا لهذا البعد الرأسي للكلمة والذي يشكل تاريخها السري الذي يتكىء عليه الشاعر وينهل منه، فاللغة في الشعر تتحرك وفق محورين: أحدهما أفقي يشكل العلاقات السياقية، والآخر رأسي ويشكل العلاقات الإيحائية، ويكون المعنى عندئذ هو محصلة تقاطع هذين المحورين واندغام أحدهما في الآخر. ولنا أن نتذكر في هذا السياق ما ذهب إليه فرديناند دوسوسير في كشفه عن هذين المحورين في اللغة حينما قال:

«بينما يقدم السياق مباشرة نظاماً من التتابع وعدداً ثابتاً من العناصر فإن المصطلحات في العائلة المرافقية تظهر في عدد غير ثابت ولا نظامي محدد.. إننا لا نستطيع التنبؤ بعدد الكلمات التي تقدمها الذاكرة أو النظام الذي ستظهر به، إن الكلمة الخاصة تشبه المركز في مجموعة من النجوم، إنها نقطة التقاء غير محدد من المصطلحات المتناسقة»[1].

ومن هنا فإن لي أن أزعم أن حضور البعد الأسطوري، ذلك البعد الذي يطوي في داخله القصة والملحمة حينما تعيد صياغتها المخيلة الإنسانية عبر اللغة، إن حضور هذا البعد أمر حتمي في القصيدة الحديثة تلك القصيدة التي اجتهدت في أن تخلع عنها الجانب الإيصالي للغة عامدة إلى تكثيف الوظيفة الشعرية لها بكل ما يفضي إليه ذلك من إحياء للتجربة الإنسانية الماثلة في هذه اللغة. التجربة الإنسانية الممتدة من الحدث حينما يصبح لغة إلى اللغة نفسها حينما تصبح حدثاً، فيصبح الإنسان المعاصر بذلك لا يحيا تاريخه فحسب وإنما يغدو القطب الذي يتجلى فيه التاريخ الماثل في اللغة، أو اللغة الخارجة من معطف التاريخ ومن هنا لا تصبح لغة الشعر هي هذه الكلمات التي تربطنا بالأشياء ولكنها هذا التاريخ المتراكم الموغل في القدم والذي اشترك في تكوينه الموروث القديم كله حتى أصبحت كل كلمة من الكلمات أسطورة قائمة بذاتها يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، والفردي والجمعي، والوعي واللاوعي.

من هذا كله فإني أرى أن الفصل بين القصة والملحمة والأسطورة من ناحية واللغة الشعرية من ناحية أخرى ثم البحث عن العلاقة بينهما أو استلهام الأخيرة للأولى إنما هو فصل إجرائي أو صناعي، إن لم نقل إنه ضرب من الخطأ المتوارث ذلك أن اندغام أحدهما في الآخر حدّ التلاشي فيه لا يمكننا من الفصل بينهما فصلاً نطمئن إليه.

وإذا كنا قد ألفنا أن نعتد بقصص أو ملاحم كعنترة وقيس بن الملوح والشنفرى وتغريبة بني هلال فننظر إلى

حضور علم من أعلام هذه القصص والملاحم في الشعر انطلاقاً مما يكتنزه وراءه من التاريخ فإنني أذهب إلى أن علينا أن نألف حقيقة أخرى وهي أن رموزاً لغوية أخرى كالماء والرمل والنخلة والسيف تطوي وراءها قصصاً وملاحم وأساطير لا تقل عمقاً وأثراً وثراء، وإذا كان جهلنا بقصة عنترة أو الشنفرى يفضي إلى انغلاق ما يترامى إليه النص الذي يمر بذكره عنترة أو الشنفرى فإن جهلنا بالتاريخ االغوي للرمل أو النخلة يفضي بدوره إلى غموض النص وإنغلاقه علينا أيضاً.

حينما يقول محمد الثبيتي:

جئت عرّافاً لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد

جئت أبتاع أساطير

ووقتاً ورماد

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه أولى القراءات

وهذا ورق التين يبوح

قل: هو الرعد يعري جسد الموت

ويستثني تضاريس الخصوبه

قل: هي النار العجيبه

تستوي خلف المدار الحر تيناً جميلا..

وبكاره

نخلة حبلى

مخاضاً للحجاره [٢]

فإن بامكاننا أن نرصد جلة من العلامات تتحرك في دائرة تتخذ من تضاريس الخصوبة محوراً لها بحيث تصبح هذا الكلمة هي المفتاح الذي يفض النص ويكشف لنا عن الرؤيا التي تتسرب خلف مكوناته، الخصوبة هي القطب الذي تتحرك حوله اللغة وتنجذب إليه مذ باح «ورق التين» بمكامن الولادة وكشف موضع سر الخلق الذي يتوارى خلفه.

وتصبح النار العجيبة [٣] عندئذ هي هذه الروح التي تنبث في الكائنات فتتوالد وتتناسل ويضج المدار بالبكارة والنخلة الحبلى وتمتد الخصوبة لتمس الأرض فتنتاب الحجارة حالة المخاض.

وإذا ما بدا لنا التنين غريباً في هذا السياق فإن ذلك إنما يعود إلى غياب تاريخه في الثقافة العربية والإنسانية عن أذهاننا، ولعل قليلاً من معرفتنا بهذا التاريخ من شأنها أن تعيده إلى هذا السياق المتواشج مع النخلة الحبلى والبكارة والمخاض.

فالتنين على نحو ما يحدثنا ابن منظور في لسان العرب هو «ضرب من الحيات من أعظمها كأكبر ما يكون منها» [٤]، وللحية من حيث شكلها ما لها من تاريخ في الفكر الإنساني يتصل برمزية تربطها بعضو الذكورة وتجعلها سبباً للإخصاب، هذه الرمزية التي إذا ما اقترنت بالتنين من حيث عظمه وندرته آلت به إلى أن يصبح دمه علة من علل الاستمتاع في الاتصال الجنسي على نحو ما يذكر الدميري من أن «دم التنين إذا طلي به على الذكر وجامع امرأته حصل لها لذة عظيمة [٥]».

من هنا نلاحظ كيف أن هذه الكلمات/ الرموز التي تستوي خلف المدار الحر تجتمع في دائرة الخصوبة بدءاً من التنين وانتهاءً بالمخاض مروراً بالبكارة والنخلة الحبلى، وكأنما الشعر يقيم العالم أزواجاً تتلاقح في سبيل ولادة جديدة ينم عنها «الرمل».

وإذا كانت العلاقات الأفقية لسياق الجملة الشعرية هي التي تمنح الكلمة معناها وتحدد من خلال تاريخها المتراكم أي جوانب هذا التاريخ ينبثق فيها في هذا السياق وأي الجوانب يتوارى، وأيها يظل متوتراً مع ما انبثق أو متوارياً مع ما توارى، إذا كان ذلك هو شأن العلاقات السياقية فإن العمق الرأسي للكلمة أو البعد الايحائي لها من شأنه أن يفسر لنا التركيب الذي يبدو لنا بادئ ذي بدء غريباً ومستفزاً لكل ما هو مألوف ومنطقي، ومن خلال هذا البعد يكون بإمكاننا أن نستكشف أصالة هذا التركيب وتجذره في الفكر اللغوي، ونستكشف كذلك الدور الذي يلعبه الشعر في إحياء الجانب الشعري في اللغة، ذلك الجانب الذي كاد أن يودي به النظر إلى اللغة على أنها لا تتجاوز أن تكون مجموعة إشارات لا يقصد بها إلا قضاء الحاجات، إن الدور الحقيقي للشعر إنما يتجلى حينما يعيد إلى اللغة كونها لغة وينزع عنها ربقة الكلام، ومن هنا يصح لنا أن نقول إن الشعر هو لغة اللغة أو أن اللغة هي التي تتكلم في الشعر.

إذا ما عدنا إلى الأبيات السالفة فإننا نجد أن العالم الشعري الذي تحركه «الخصوبة» فتتداعى إليه رموزها

يستحضر من جملة هذه الرموز النخلة، ويقتنص لها حالة خاصة هي الحمل فنكون أمام « نخلة حبلى »، ولخصوبة النخلة في الفكر العربي ما يكشف لنا معنى أن تستدعي في هذا السياق. فقد ذهب القزويني في عجائب المخلوقات إلى أنك « إذا قاربت بين ذكران النخل وإناثها فإنها يكثر حملها لأنها تستأنس بالمجاورة، وإذا قطع إلفها من الذكران فلا تحمل شيئاً لفراقه، وإذا غرست الذكران وسط الإناث فهبت الريح فخالطت الاناث رائحة طلع الذكران حملت من تلك الرائحة كل أنثى حوله ».

وحينما تتبع العربي الملامح بين الإنسان والنخلة كان الملمح الجنسي على رأس هذه الملامح، يتحدث القزويني كذلك عن هذا الشبه فيذهب إلى أن النخلة « تشبه الإنسان من حيث إستقامة قدها وطولها وامتياز ذكرها عن أنثاها وإختصاصها باللقاح، ولو قطعت رأسها لهلكت ولطلعها رائحة المني ولها غلاف كالمشيمة التي يكون الولد فيها ».

وتتجاوز أوجه الشبه بين الإنسان والنخلة الملامح الظاهرة فيجعل العربي للنخلة روحاً تخاف وترجو. تسمع وتطيع إذ يروي القزويني أنه إذا لم يثمر شيء من النخل يأخذ رجل فأساً ويقرب منه ويقول لغيره: إني أريد قطع هذه الشجرة لأنها لا تثمر، فيقول الآخر: لا تفعل فإنها تثمر هذه السنة، فيقول الرجل: إنها لا تفعل شيئاً، فيضربها ضربتين أو ثلاثاً فيمسك الآخر بيده ويقول: لا تفعل فإنها شجرة حسنة واصبر عليها هذه السنة فإن لم تثمر فاصنع بها ما شئت، قال: فإذا فعل ذلك فإن الشجرة تثمر ثمراً كثيراً [٦].

ولا يزال بعض المزارعين لدينا في بعض جهات الجزيرة العربية، وأذكر منها منطقة وادي ينبع، يقومون بمثل هذا الطقس حينما لا تثمر النخلة فيعلن صاحبها على مقربة منها أنه ينوي حرقها فيمانعه قومه ويعدونه أن النخلة سوف تثمر، ويمعن في هذا التهديد حتى يشعل بعض النار تحتها فيسرع القوم إلى إطفائها ويمنعونه عن ذلك مؤكدين له أن النخلة سوف تثمر في عام قادم، وهم يعتقدون أن مثل ذلك الطقس سوف يدفعها لأن تثمر مساوقين في ذلك بين المرأة والنخلة إذ أنهم يرون أن تهديد الرجل امرأته العاقر بالطلاق أو الزواج من أخرى سوف يكون سبباً في حملها.

وإلى جانب النخلة الحبلى تنتاب الحجارة حالة المخاض التي تبدو لنا مستغربة مستعصية على الفهم حتى إذا ما رجعنا إلى جذور الفعل « مخض » عند العرب أدركنا كيف أن هذا الفعل قد أسند في مواضع شتى إلى غير المرأة وإلى غير أنثى كما في قولهم « تمخض الزمان بالفتن، وتمخضت السماء: تهيأت للمطر، وتمخضت هذه الليلة عن صباح سوء، وتمخضت له المنون بيوم إذا مات.. ومخض رأيه حتى ظهر الصواب، ومخض الله السنين حتى كان ذلك زبدتها [٧] ».

من ذلك كله نلاحظ أن الفعل « مخض » ينفك من الارتباط الجبري بمخاض المرأة أو الناقة ليستقيم اسناده بعدئذ إلى كل ما ينكشف عن غيب كامن فيه ويفاجىء بمكنون يتوارى خلف ظاهره.

غير أن لإسناد الفعل إلى الحجارة نسب آخر يمتد إلى المثل المشهور « تمخض الجبل... » وذلك ما يؤكد على تجذر هذا الاسناد في الفكر الشعري عند العرب واستلهام القصيدة الحديثة لهذا الفكر الكامن في اللغة.

وتستلهم الأبيات السالفة فيما تستلهم الآية الكريمة في قوله عز وجل في قصة مريم عليها السلام: « فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة [٨] » إذ تتحرك في نسق الآية الكريمة معالم البكارة الماثلة في عذرية مريم عليها السلام، والمخاض الذي يختصر فترة الحمل المعجزة، وفي هذا السياق تمثل النخلة التي ألجأ المخاض مريم عليها السلام إليها.

والشاعر إذ يستلهم الآية الكريمة فيحتفظ بالمكونات فإنه يعيد تركيب العلاقات بينها فتتلبس النخلة بحالة الحمل وتنتقل إلى الحجارة حالة المخاض.

ولانتقال حالة الخصوبة من الإنسان إلى الأرض والزرع جذوره في الفكر الإنساني على نحو ما يكشف لنا سير جيمس فريزر في الفصل الذي عقده تحت عنوان (تأثير الجنسين على الزرع) في كتابه (الغصن الذهبي) حينما راح يتحدث عن أن كثيراً من الشعوب البدائية لا تزال ترى أن تمتع الزرّاع بقدرة جنسية جيدة أو تمتع زوجته بدرجة عالية من الخصوبة، من شأن ذلك أن يجعل الأرض أكثر إنتاجاً وعطاء ولذلك تصبح العملية الجنسية واجباً قبل البذار بليلة فخصوبة الجسد تستدعي خصوبة الأرض. وربما - كما يقول جيمس فريزر - يرقد المتزوجون من الشباب مع زوجاتهم فوق الأرض التي بذرت بها الحبوب ويتمرّغون فوقها عدّة مرّات، اعتقاداً منهم بأن ذلك سوف يزيد نمو المحاصيل [٩].

وهذا يكشف عن أصالة حركة الفكر الشعري في نقله

للسمات بين أجزاء الصورة الشعرية ومكوناتها بحيث ندرك من خلال ذلك العمق التاريخي للنخلة الحبلى والحجارة التي تعاني المخاض.

وبهذا تكتمل أبعاد الصورة الشعرية وينفتح آخرها على أولها، فهذه الحجارة الماخض هي التي جعلت للخصوبة تضاريسها ووسمت المكان بميسمها، وهي التي جعلته كتاباً للرمل يجيء الشاعر، يفتحه معلناً منذ البدء أنه عراف له يقرأ احتمالات السواد الكامنة فيه.

نخلص من هذا كله إلى أن حضور الأسطورة وفيها أقصى تجليات المخيلة الإنسانية في تعاملها مع القصة والملحمة والوجود عامة، حضور الأسطورة حضور حتمي عبر اللغة وليس حضورها مجرد حضور لموضوع يمكن للشاعر أن يستلهمه أو لا يستلهمه.

وإذا ما كان حضور الأسطورة حضوراً عبر اللغة فإن علينا ألا ننتظر أن تحتفظ الأسطورة بتماسكها أو يحتفظ لها الشاعر بهذا التماسك، فالشاعرية تقوم بتفتيت التركيبات الجاهزة وتشتيت الرؤى المسبقة لكي تعيد توزيعها ثانية وتركيبها تركيباً جديداً يستمد من السابق عليه عناصره وأبعاد العلاقات التي تربط هذه العناصر والقوانين التي تحكم بناءها.

ومن هنا تتحول الأساطير من جملة من الوثائق إلى جملة من الحفريات يتم تنسيقها لكي تقدم وثيقة شعرية جديدة تبدأ بها أسطورة جديدة تنبثق من هذه القصيدة أو تلك وتبقى في انتظار شاعر يقوم بتدمير تركيبها وإعادتها مرة أخرى مجموعة من الحفريات يستخرج من خلالها لغته ويصنع منها سمات أسطورته الخاصة.

الهوامش والإحالات:

(١) سوسير: فصول في علم اللغة العام ص ٢١٣ ـ ٢١٩.
(ترجمة د. أحمد نعيم الكراعين. دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية).

(٢) الثبيتي: محمد ـ التضاريس ص ٨.
(نشر نادي جدة الأدبي).

(٣) أنظر الفصل الذي عقده باشلار عن (النار والجنس) في كتابه: النار في التحليل النفسي، من ص ٤٣ إلى ص ٥٥.
باشلار: النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس ط. الأولى، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م).

(٤) ابن منظور: لسان العرب: مادة تنن.
(طبعة دار صادر).

(٥) الدميري: كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى ٢٩٥/١ (طبعة مطبعة السعادة ـ مصر ـ سنة ١٣٣٠هـ).

(٦) القزويني: زكريا ـ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥.
(دار الآفاق الجديدة، تحقيق فاروق سعد، ط. الثالثة).

(٧) الزمخشري: أساس البلاغة: مادة مخض.
(تحقيق عبد الرحيم محمود ـ دار المعرفة ـ لبنان، ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢م).

(٨) سورة مريم: الآية ٢٣.

(٩) فريزر: الغصن الذهبي ٤٥٩/١ ـ ٤٧١. (الترجمة باشراف د. أحمد أبو زيد ـ الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧١).

قصة قصيرة

القنص

فوزي دسوقي خليفة

وثب وثبة عالية حالت بينه وبين الطلقة التي طاشت في الهواء، محدثة دوياً هائلاً وكادت أن تنفذ إلى سويداء قلبه. قفز مرعوباً من البندقية التي ما كفّت عن مطاردته منذ خرج بحثاً عن طعام يسدّ به جوعه. تراءى له الجبل على مرمى البصر فأخذ يعدو نحوه غير مصدّق بنجاته. إنه يعرف أن هذه الطلقات لن تكفّ عن ملاحقته. وها هي الطلقة العاشرة يقذفه بها، ولولا أن أجله لم يحن بعد، لكان الآن في قبضة الرجل ثم تنتهي حياته التي كانت سعيدة وسط هذه البرية المترامية قبل وصول هذا الرجل وطلقاته المجنونة. توقّف عن الركض إذ وصل إلى الجبل وأخذت عيناه تبحثان عن مخبأ لا يكتشفه الرجل. تنفس الصعداء ونزّ جسده عرقاً غزيراً ورمق مطارده وهو يقترب من الجبل.. قال في نفسه «ينبغي أن لا أقع في يد هذا الرجل.. هذه فجوات ومغاور في الجبل وعليّ أن أناوره وأروغ من طلقاته.. إنني جائع.. خرجت لتناول الإفطار. لكن طلقات الرجل كانت في الانتظار.. سوف أصمد رغم الجوع والعطش.. ورغم الشمس الضاربة بحدة ووهج، ورغم وعورة الجبل وملاحقة الرجل..»

جفّف الرجل عرقه، وحين وصل إلى سفح الجبل جلس يتفقّد سلاحه وذخيرته. إنه منذ الصباح لم يسترح. وهذا الصيد البرّيّ الضخم الذي لم ير له مثيلاً في حجمه وشكله قد دوّخه.. يا له من أرنب ماكر مشاكس يقظ! ويا لفرائه من فراء أبيض كالثلج، ناعم كالحرير! وبالطبع سيكون لحمه شهيّاً طرياً ومرقه هنيئاً مريئاً.. وأخرج قربته وأخذ جرعة ماء وكسرة خبز. لم يحدث أن كان القنص صعباً مرهقاً مثل قنص اليوم. لم يحدث أن كان الصيد يهرب منه ويفرّ من بين يديه وينجو من طلقاته قبل اليوم. لكن هذا الأرنب يقفز كالخيالات ويحاور ويناور كالأشباح. وإذ يتذكر الخيالات والأشباح يحدث لبدنه قشعريرة ولرجيف قلبه لهاث. لكنه سرعان ما يستعيد ثقته وينظر إلى سطوع الشمس ويدرك أن بينه وبين الليل والخوف مسافات طويلة وأزماناً بعيدة. إنه لا يريد أن تتداعى الأفكار حتى لا تنقله إلى ما حدث له في ليلة ليلاء ذات حوادث شنعاء في برية ممتدة ومدى لامتناهٍ.. لقد عاد بعد تلك الليلة فسأله الذين يعرفونه حين خرج عليهم في الصباح عن ابيضاض شعر رأسه وزوال الدماء من وجهه. فقصّ عليهم ما رآه من رعب في ليل الصحراء ففغروا الأفواه.

* * *

وهو مختبئ بعينيه الحمراوين الماكرتين خلف تل قريب حدق في وجه الرجل والبندقية التي في يده.. كان قد شاهد ما كان يقع. ورأى الأرنب الأبيض السمين يمرق هارباً ويتّجه نحو الجبل. والآن ـ من وكره الآمن وبعينين تلسكوبيتين ـ استطاع الثعلب الكهل أن يرى الرجل ويشم رائحة الأرنب ويدرس خطته في عمق وروية للمناورة التي يتحتم أن يقوم بها من أجل أن يسبق في الوصول إلى ذاك الشهيّ المحتمي بنتوءات الجبل.

بوثبات طويلة.. عالية.. ظل يصعد الجبل.. والصعود مرهف.. لكنه محتم. نظر اسفل منه فشاهد البندقية تصعد خلفه.. والرجل يصعد في دراية وحنكة وبخفّة قرد فتي عفي.. لن يدخل إلى فجوة من تلك الفجوات.. لن ينحشر

بين الصخور.. إن كل شبر من هذا الجبل معروف لدى الرجل.. هناك خطر أكيد إذا دخل إلى مكمن يصعب الخروج منه. عليه أن ينزل قليلاً ثم يدور حول الجبل حتى يصبح الرجل أمامه وهو خلفه.. وهكذا.. سوف يناور حتى يرهقه ويجعل اليأس ينسرب إلى داخله.

انطلق الثعلب انطلاقته.. محاولاً أن يكون خلف الرجل والصيد المرتقب. وظل يعدو حيناً ويزحف حيناً.. ويكمن مستكناً للحظات ثم يعاود تسلّله. أمسى الصيد في ذرى الجبل والرجل يتسلّق نحوه.. والثعلب في أعقابها.. قال الرجل في نفسه: «لن أدعه يفلت. إنني صياد مخضرم ولن تذهب خبراتي السابقة سدى.. لن أعود بدونه..». وقال الثعلب «عليّ أن أقوم بالتفافة حول الجبل وآتيه من ورائه حين يكون منشغلاً بمراقبة الرجل.» وقال الأرنب «سوف أهبط الجبل.. واتسلل هارباً.. إلى تلك التلال الرملية العالية.»

في خفة واندفاع مشوب بتحدٍ، تسارع تسلّق الرجل.. كان الجبل متسامقاً، وعراً، والصخور ضخمة ناتئة.. وكانت البندقية في يده.. والخرطوش في حزام حول وسطه. وهو في تسلّقه المضني راودته فكرة النكوص على عقبيه والتخلّي عن قنص ذلك الشقيّ.. لكن القنص لم يعد قنصاً.. لقد أمسى تحدّياً واثبات جدارة.. ومسألة كرامة توشك أن تهدر.. ولقد ضحى بالكثير من الوقت والطلقات من أجله. فكيف يفكر الآن في العودة؟ شرع الثعلب ينفّذ ما انتوى.. وأخذ يتسلق من الجهة المقابلة.. وعندما استدار الصيد التعس متّخذاً طريقاً للهرب، لمح الثعلب في صعوده.. فتوقّف ليتدبر هذا الضرب الطارئ من الخطر.. وانفلت إلى الجهة الجنوبية من الجبل..

والرجل يقترب من قمة الجبل صرخ طائر أسود كبير كان راقداً على فراخه صرخة مدوية وانطلق.. وقف للحظات يسترد انفاسه.. ثم وهو يهم بالصعود سمع هسيساً تحت قدميه.. وأدرك أن ثمة خطراً تحته.. كانت حية رقطاء مهولة تكمن بين الصخور التي يقف فوقها.. وتلاقت نظراته بنظراتها.. وفكر أن يصوب طلقاته إليها إذا حاولت الهجوم عليه.. لكنها ظلت ساكنة.. تنظر إليه وتصدر فحيحاً.. وقف متحجراً.. وعندما أراد أن يواصل الصعود انفلتت البندقية من يده وسقطت متدحرجة أسفل الجبل.. وظل يسمع لصوت اصطدامها بالصخر إلى أن همدت أخيراً في مكان لا يعلمه.. ثم بدأ يهبط بتؤدة وعيناه مستقرّتان على الحية..

كان لصوت ارتطام البندقية بالصخر صدى عالٍ تناهى إلى آذان أربع.. قريبة. فتوقف الصيد ثانية عن جريه.. وتوقف الثعلب متسائلاً..

عندما وصل الرجل إلى سفح الجبل أخذ يبحث عن بندقيته.. في اللحظة ذاتها كان الثعلب يعتلي صخرة أعلى الجبل وينظر إلى أسفل منه نحو الرجل وهو ينقب عن شيء بين الصخور.. في اللحظة نفسها وصل الصيد في ركضه أسفل الجبل وأخذ يعدو نحو التلال البعيدة.. لكنه وهو يركض لا يلوي على شيء وقع بصره على الرجل وهو يدور حول نفسه.. ولم تكن البندقية معه.. خفّف الصيد من ركضه ووقف قليلاً غير مصدق.. وقع نظر الرجل عليه.. فتوقف.. وأخذ الاثنان يتبادلان النظر..

تمهل الأرنب في مشيه.. ثم التقط عشبة برية وأكلها على مهل.. ثم حجل قليلاً وأدار ظهره للرجل..

من أعلى الجبل راقب الثعلب ما يجري تحته.. لكنه قال وهو يتابع الصيد المتجه ببطء شديد نحو التلال: «لقد أفلتَ من الرجل.. لكنك لن تفلت مني.. لا سيما وقد صارت الساحة خالية...»(*)

(•) من مجموعة قصصيّة بعنوان «الزوايا» تصدر قريباً عن «دار الآداب» بيروت.

اشارات زنبقية

زياد طارق العاني

حين عرفتُ الحبَّ
مخترقا
شبابيك المدائنِ
كلّها
أغفلتُ
في ضوئي
إشاراتَ المُرُورْ...
ونفختُ
أهدابَ الشوارعِ
فاستفاقَ سوادُها
وانفجرتْ
تحتَ الإطاراتِ السريعةِ
طفلةً
نفضتْ جدائِلَها
وظلّتْ
تدفعُ الأسفلتَ
حتى أنبتتْ
في مدخلِ النفقِ
الملوّنِ بالصراخْ...
قلتُ:
« احسبي طولَ المياسمِ
فالسماءُ
بقبضةِ الأنفاقِ
تخنقها
حدود الارتفاعِ...
وتفرقي
عُشبا جنوبيا
يكسّرُ
كلَّ أضلاعِ الرّصيفِ
ولا يُرى...
ستلمّ أفرُعكِ الكثيفةُ
زحمةَ الصبحِ المسافرِ
في بكاءِ منبّهاتِ الصوتِ
خوفَ عقاربِ الساعاتِ
رَقمِ الباصِ
لكنْ...
ما استجبتِ لِغصّتي..
وبقيتِ
مثلَ الطفلِ
رَغمَ الحزنِ
في ثدي الدقائقِ
تشربينَ
وتكبرينْ...
حلّقتِ
في غيمِ المدينةِ
قلتُ:
مثلكِ
قد تغيبُ...! »
حاولتُ
أن أهديكِ
كفّي
حالما زحفتْ أصابعهُ
عليكِ
وأقبلَ
السقفُ المزغردُ
فوق صمتِ العابرين...!
سيارةٌ سقطتْ
وكنتُ
أنا بها...
ورأيتُ
طولكِ
موغلاً حدَّ الضآلةِ
في الحريقْ...
اكتبْ
لدائرةِ المرورْ...
« موتٌ
على بدءِ الطريقْ...! »

بغداد

كونديرا يواجه «خفة الكائن التي لا تحتمل»

من «الضحك والنسيان» الى التعاسة والرعب

بقلم: جون بيلي

ترجمة: كامل يوسف حسين

هناك، على الدوام، جانب هزلي في الطرق التي تؤثر بها رواية ما فينا. فهي يمكن أن تؤثر فينا (إذا كانت واحدة من الروايات بالغة الجودة) بنوعية الحقائق التي يحدثنا بها نيتشه، وكافكا، ودوستويفسكي، أو الحقائق التي يبلغنا بها تولستوي وترولوب. ونحن نستجيب للنوع الأول بالدهشة والابتهاج بل وبالرهبة، صائحين: «الأمر كذلك بالطبع، الأمر كذلك بالطبع!». أما النوع الثاني من الحقائق فهو أكثر اعتدالاً، ويشاد صرحه على نحو أكثر تطلباً للجهد، وأكثر مدعاة للثقة في نهاية المطاف. تلك هي الحقائق الضرورية لفن الرواية، وبالتالي الضرورية للحياة. والنوع الأول يسهم، على نحو متألق، لا في الحياة، وإنما في فهم الحياة. وذلك بدوره ضروري لنا، أو على الأقل موضع رغبة واستمتاع من جانبنا.

ورواية الكاتب التشيكوسلوڤاكي ميلان كونديرا الأخيرة هي، بالتأكيد، واحدة من الروايات بالغة الجودة، بل إنها في الحقيقة أفضل من أي شيء آخر كتبه من قبل، ويبدو ذلك واضحاً على نحو مذهل، إلى حد أن القارئ لا يستطيع تصديق الأمر، فيغرق بصورة دائمة في شعور غامر بالدهشة. ولا تختلف الرواية في الطريقة والأسلوب الفني كثيراً عن كتبه السابقة. ولكن القصة تفلح هنا، أخيراً وبصورة حقيقية، في فرض نفسها علينا، وكذلك الحال مع البطل والبطلة. وقد كان موضع القوة العظمى عند كونديرا يكمن دوماً في ذكائه، وحضور بديهته، وطريقته الخاصة في معالجة أرصدته تلك. كان راوية للحقيقة النيتشوية، أكثر منه راوية للحقيقة كما يحدثنا بها تولستوي. لكن روايته الجديدة الموسومة «خفة الكائن التي لا تحتمل» تهدم هذا التمييز، وذلك في الوقت الذي تجذب فيه الانتباه إلى هذا التمييز.

ويبدو تأثيرها كبيراً. أما ما إذا كان هذا التأثير سيدوم، وما إذا كان المرء سيعاود قراءة هذه الرواية مجدداً، فإنهما سؤالان يظلان على قدر أكبر من الصعوبة في الرد عليهما.

من الضحك إلى الرعب

وصف سلمان رشدي رواية «كتاب الضحك والنسيان» لكونديرا، التي صدرت طبعتها الانجليزية في عام ١٩٨٠، بأنها «كتاب يحاكي رقصة مدوّمة». ومضى فأهال عليها ركاماً من الأوصاف المتأنقة كافة، فقال عنها إنها حزينة، جريئة، رقيقة، طريفة على نحو شرير، حكيمة بصورة مذهلة و«عمل فذّ يحفل بالملائكة، والرعب، وطيور النعام، والعشق». ولم تكن الرواية بمثل هذا القدر من السوء. لكن كونديرا كان يشبه رجلاً أطلق عقاله وسط صرعات الغرب الأدبية، فراح يمسك بهذا وذاك، متشبثاً، وقد فتنته نماذج الحرية. ولدى صدور هذا الكتاب، أسقطت الحكومة التشيكوسلوڤاكية جنسيتها عن كونديرا. وقد نبع هذا القرار والكتاب ذاته من روايات كونديرا وقصصه الأولى مثل «النكتة» التي صدرت في براغ خلال «ربيع براغ». وقد استخدم «كتاب الضحك والنسيان» (العنوان التشيكي أقصر من هذا، ويبدو أكثر توفيقاً) كل حيل فن الرواية الأميركي والفرنسي. وكان طابعه الفاضح، على الرغم من مرحه، دائباً ومصرًّا في اتجاهه إلى تفنيد أي ظلّ للنزعة التطهرية لما وراء الستار الحديدي، إلى حد أنه يبدو الآن مسرفاً وحاسماً، كحركات فتيات منظمات الشبيبة الاشتراكية، وهن يرتدين ملابس التدريب الحمراء.

ربما لم يكن هذا الوصف عادلاً، ولكن الظروف جعلت

الكتاب يبدو مفتقداً للوزن، ومؤلفاً من عناصر اجتمعت من مختلف أرجاء العالم. أما رواية « خفة الكائن التي لا تحتمل » فليس فيها، على الرغم من عنوانها، شيء مجرد من الوزن. بل إنها بمعنى ما من المعاني تسخر حقاً من الكتاب السابق لمؤلفها. ويبدو أنها من المستحيل أن يكتبها روائي فرنسي أو أميركي، فهي رواية تنتمي بعمق إلى أوروبا الوسطى، وتجمع بين الطابعين الجرماني والسلافي، مثلما كان نيتشه نفسه جرمانياً وبولندياً. وتشكل براغ مركز أوروبا تلك. ونحن مع هذا الكتاب نعود إلى مدينة كافكا، حيث لا يمكن أن تنشر أعمال كافكا أو كونديرا. وبرغم هذا فقد تخلى ذكاء كونديرا بهدوء عن الصرعة الغربية المعاصرة، وعاد إلى جذوره العميقة في ضروب القمع والكوابيس القديمة لأوروبا، إلى وقت وفن سبقا بزمان طويل السينما والأحداث المعاصرة.

تمثّل السينما في كل من بولندا وتشيكوسلوفاكيا أسلوباً للهرب إلى الحداثة التي يرفضها النظام الشيوعي ويحظرها. وقد كان كونديرا أستاذاً لتكنولوجيا السينما، وأنتج تلاميذه الموجة الجديدة في السينما التشيكية. وقد تأثرت أعماله، بما في ذلك أحدث رواياته، بالأساليب الفنية للأفلام، لكنها في هذه الرواية الأخيرة تم امتصاصها، ودفعها إلى أشكال الأدب التقليدية. ويبدو كونديرا الآن منتمياً إلى طراز عتيق، بصورة مؤكدة، من حيث الأسلوب الذي يدمج به حضور المؤلف مع « القصة ». فالمؤلف هو ناقل الحقيقة النيتشوية، لكن القصة تنتمي إلى النوع الذي ينقله لنا تولستوي. وخفة الكائن إنما ترتبط بصوت المؤلف، بالسينما، والجنس، وغياب المسئولية، والتحدد، والسياسة. ومن ناحية أخرى فإن خفة الكائن أو ثقله ترتبط بالحب، والإخلاص، والمعاناة، والصدفة، والخيال، والشكل، والمضمون (كان الحزن شكلاً والسعادة مضموناً. أترعت السعادة الفراغ بالحزن)، والموت.

تتمتع القصة بالثقل، على الرغم من أنها تروى بخفة. إذ يزور جرّاح من براغ، وهو زير نساء لا يروى له ظمأ، مستشفى بإحدى مدن الأقاليم. ويفترّ عن ابتسامة رقيقة لساقية بالفندق الذي ينزل به، فتقع أسيرة هواه، وتتبعه إلى براغ. إنها امرأة لها ثقلها (ويجري وصف الخلفية التي تنتمي إليها بأسرها). يتضاجعان ليرقد أحدهما غافياً بين أحضان الآخر عقب ذلك. (لم يستطع قط الإغفاء إلى جوار امرأة، وما كان بوسعه إلا أن يبادلها الحب فحسب). كل منهما ضروري للآخر، لكنه لا يملك التخلي عن الفتيات الأخريات. وفي الليل يضوع شعره برائحتهن، وذلك على الرغم من أنه يتذكر على الدوام غسل باقي جسمه بعناية تخلصاً من رائحتهن، فتتعرض تيريزا في غمار غيرتها التي لا تحتمل إلى كوابيس، أحلام هي جزء من خفة الكائن، فيتزوجها ليعوضها عن ذلك.

يحصل على عمل مرموق في زيوريخ، لكنه لا يتخلى عن عاداته، فتهجره تيريزا، وتعود إلى براغ. ويعود بدوره حينما يدرك أنه لا يستطيع الحياة دونها. وفي هذا الوقت بالتحديد يدخل الروس براغ، فيفقد عمله كطبيب، ويصبح منظف نوافذ ثم سائقاً في مزرعة تعاونية، ويبقى مع تيريزا وكلبها كارينين. ولما كان القدر قصة فإن كارينين يموت جراء السرطان - حدث مؤثر. ذلك أن الحيوانات لكونها بلا حول ولا قوة تتمتع بالثقل كله الذي يفتقر إليه وعي البشر. ونعلم أن توماس وتيريزا يلقيان حتفيهما في حادث سيارة، لكن الرواية تستمر، تاركة إياهما في لحظة سعادة مستقرة، لا تختلف عن النهاية الهادئة للرواية التقليدية فيما يفترض أنها ليلتهما الأخيرة على الأرض. وربما كان بمقدور توماس أن يصبح جراحاً ناجحاً في زيوريخ، أو أن يهاجر إلى أميركا، على نحو ما فعلت سابينا إحدى خليلاته اللاتي يفتقرن إلى الثقل، ويعيش في سكون بعيداً عن رحاب فن الرواية. لكن قدره هو القصة على نحو ما يحكيها تولستوي وتيريز، التي لم تستطع قط « تعلّم الخفة ».

الخفة والثقل

رواية كونديرا، إذن، تقلب المائدة، بوضوح وبمعنى ما، على منظّري الرواية اليوم. فمن قبيل التهكّم، في نهاية الأمر، أن يقال لنا الآن وطوال الوقت كيف أن فنّ الرواية يحلق بأجنحة الخيال كلية، بينما الكتّاب الذين يتبنون وجهة النظر تلك لا يبذلون عملياً مثل هذا الجهد لجعل رواياتهم خيالية بصورة دقيقة، أي لجعلها واقعية على نحو مقنع. فحينما تبدأ الرواية في التشديد على أنها مبتدعة كلية، فإنها تميل إلى أن تبدو للقراء غير مبتدعة بالمرة. وهدف كونديرا هو أن يؤكد أن الرواية حالياً - أو كانت قبلاً - صادقة، بالنسبة لأحد جوانب الحياة الإنسانية، بينما العبث الحرّ للفكر والوعي صادق، بالنسبة لجانب آخر.

« ما الذي سنختاره إذن؟ الخفة أم الثقل؟

لقد طرح بارمنيدس هذا السؤال عينه في القرن السادس قبل ميلاد المسيح. رأى العالم مقسماً إلى أزواج وأضداد... أيّ الأمرين هو الإيجابي: الثقل أم الخفة؟

وردّ بارمنيدس: «الخفة هي الإيجابية، أما الثقل فسلبيّ. أكان على صواب أم لا؟ تلك هي المسألة. إن اليقين الوحيد هو أن تناقض الخفة/الثقل هو أكثر ضروب التناقض غموضاً وإثارة للحيرة». هكذا فإن كونديرا يشير على نحو بارع إلى أن جانبي الحياة اللذين يشكلان رواية حولها، قصة حاسمة، هما أصيلان كالشعور بالوعي، خفة الكائن، ولكي نفهم أحدهما فإننا نتطلبهما معاً. وتوماس يمثل الخفة، أما الثقل فتمثله تيريزا. ويبدو هذا كما لو كان يوحي بأنهما ليسا شخصيتين حقيقيتين، لكنهما شخصيتان حقيقيتان بسبب التناقض القائم بينهما.

سيكون مما لا معنى له بالنسبة للمؤلف أن يحاول إقناع القارئ بأن شخصياته قد عاشت بالفعل، فهي لم تولد من رحم أم، وإنما ولدت من عبارة أو عبارتين ملهمتين استمدّتا من موقف أساسي. لقد ولد توماس من مقولة «إن عدم الحدوث هو في ذاته حدوث». أما تيريزا فقد ولدت من قرقرة مَعِدة.

غلب الخجل تيريزا لأن توماس حينما قبّلها لأول مرة قرقرت معدتها. كانت معدتها خاوية بسبب التوتّر الناشئ عن السفر، ولم تستطع شيئاً حيال هذا الأمر. وعدم القدرة على إتيان شيء حول الأمر هو الشعور الذي نحيا به كما لو كانت تحكمنا حبكة رواية. وتوماس هو الرمز المشخّص للقول الجرماني السائر وللفكرة القائلة بأنه لا شيء يحدث لنا لأنه لا يمكن أن يحدث إلا مرة واحدة. ولأنه ما من شيء يحدث فإن بمقدورنا أن نسيطر عليه - إنه يصبح خفيفاً كالريشة، كالتاريخ. «لأن سنوات الثورة الفرنسية الدموية تتناول شيئاً لن يعود فإنها تحولت إلى محض كلمات، نظريات، ومناقشات لا تخيف أحداً». ونقرأ كذلك ما يلي:

«منذ وقت ليس بالبعيد، ألفيت نفسي أعايش إحساساً يستعصي على التصديق. كنت أتصفح كتاباً عن هتلر، فتأثرت ببعض لوحاته الشخصية، فقد ذكرتني بطفولتي. كنت في يفاعتي خلال سنوات الحرب، ولقي العديد من أقاربي حتفهم في معتقلات هتلر، ولكن ما الذي تعنيه مصارعهم إذا قورنت بذكريات فترة ضائعة من حياتي، فترة لن تقدر لها العودة قط؟»

تكشف هذه المصالحة مع هتلر عن الارتكاس الأخلاقي العميق لعالم يقوم بصفة جوهرية على انعدام العودة ذلك أنه في هذا العالم يتم العفو عن كل شيء مسبقاً، وبالتالي فإن كل شيء يجري السماح به على نحو كلي. إن مكتشفات نيتشه، مهما بدت مثيرة، تترك في مجال التطبيق الحس العام والأخلاق العامة على نحو ما كانت عليه إلى حد بعيد. ومثل هذه المصالحة مع هتلر لا تغيّر الحس العام بالأشياء، أو حتى شعور الإنسان الذي وصل إلى هذا الاكتشاف. ولعل ما هو أكثر أهمية بكثير، من وجهة نظر الرواية، تلاعب كونديرا بنوعين من الوعي بالأشياء: الخفيف والثقيل، الدائم والروائي. ويبدو الأمر كما لو أنه قرر كتابة رواية تحقق واقعيتها بمقابلة رؤيتين نظريتين لكيفية تقويم هذه الواقعية: فكرة ڤرجينيا وولف عن المظروف الدائم والشفّاف للوعي الذي يتلقى بلا حول ولا قوة الانطباعات «وصف المصابيح الغريبة» القصة الدائبة متتابعة الحلقات التي يقدمها كاتب روائي من نوعية أرنولد بنيت.

إن المظروف الشفاف لتوماس المعتم يتم اجتذابه، إلى أبعد الحدود، من قبل الثقل الحاسم-بكل المعاني - الذي تمثله تيريزا المخلصة. وهو يجبر في مناقضة لطبيعته على أن يصبح شخصية في رواية، الشخصية التي هي تيريزا بطبيعتها. وعلاقتها طريفة ومؤثرة في الوقت نفسه، وتهيمن على الكتاب، وتضفي عليه بهاء فن الرواية وثقله (إن كونديرا يذكرنا بأن نشأة الرواية هي في الوقت نفسه التعبير عن الوعي بالذات دائب التعاظم وترياقه. فنحن بتقديم أنفسنا في الروايات إنما نهرب من لاجوهرية الوعي التي لا تحتمل).

المشرط الوهمي

كان كونديرا دائماً كاتباً خاطفاً للبصر يميل إلى البهجة، وكان اهتمامه الرئيسي هو المناقشة والثرثرة الجنسية. وقد أصبح هذا بالطبع أمراً شائعاً الآن، إلى حد أنه غدا ممارسة قياسية، على الأقل بالنسبة لكتاب الغرب، وهو أمر يقتضي على الدوام درجة من الانغماس في الذات. غير أن بهرجته هنا تصبح رصيداً يحسب لصالحه، ويمتزج على نحو جميل باستراتيجيته التصويرية، التي قوامها التجربة الجنسية الرائعة والمختلفة - مجال الخفة والإرادة والظفر والفضول والإبداع - عن المجال الذي لا يدلنا فيه، الثقيل، والمقدّر للحب. والحب يشكل الرواية، بينما يقدم الجنس التعقيب. وربما كان هذا ترتيباً تغلب السهولة عليه، لكنه فعّال. وشأن

ستندال، فإن نوعيات الإغواء عند كونديرا تطيب للأنواع المختلفة من عشاق مطاردة النساء، وبصفة خاصة أولئك الذين يتميز المس الذي أصابهم بالطابع «الغنائي»، الذي يقوم على مثال أعلى رومانتيكي يصاب بخيبة الأمل على الدوام، ويولد من جديد باستمرار، وعاشق مطاردة النساء «الملحمي» «الذي يتسم عجزه عن الإصابة بخيبة الأمل بأنه مخزٍ على نحو ما. ويبدو المس الذي يرتبط بعاشق مطاردة النساء الملحمي للناس مفتقراً للخلاص (الخلاص عن طريق خيبة الأمل)».

إن توماس ينتمي إلى النوع الثاني. وبما أنه جراح فإنه لم يستطع مع خليلته «أن يضع جانباً ذلك المشرط الوهمي قط. ولما كان يتوق إلى تملّك ناحية شيء عميق داخلها فقد كان بحاجة إلى أن يشقّ جوفيها». إن سابينا، وهي المقابل الأنثوي لتوماس، تماثله في السعي الدائب، وفي التقلب. والحب بالنسبة لها هو نوع من سقط المتاع، مفارقة للإيمان والحق، إفساد لعلاقة شريفة. وباعتبارها دونجواناً من النمط الملحمي فإنها تمثل دمار عاشقها فرانز، الذي ينتمي المس الذي يربطه بها إلى النوع الغنائي.

يبدو كل هذا المخطط سلساً بصورة جميلة. إن بوشكين يعالج في مسرحيته الموجزة «الضيف الحجري» موضوعة الخليلة خفيفة الفؤاد والغاوي الذي يفتنه التنوع الأنثوي على الدوام، وذلك بتعمق حقيقي في الفن. ويبدو من المحتمل أن كونديرا قد أعاد إلى الأذهان ما أسماه بوشكين بـ «التحقيق الدرامي» وجعله مصوّراً وواضحاً. أما ما هو أكثر أصالة على نحو قاهر فيتمثل في الجانب السياسي للخفة والحقيقة القائلة بأن هذا الجانب، حسبما يرى كونديرا، يشكل المناخ الاجتماعي العادي للدولة الشيوعية. لم يعد أحد يؤمن بالثقل الزائف لإيديولوجية مثل هذه الدولة، ولما كانت تلك الايديولوجية قد حلت محل الأخلاق العتيقة والغريزية فإن حياة المواطنين الشخصية تترك في وضعية انعدام الثقل أو الوزن.

إن سابينا تربط تدني الحب الذي يحيله إلى نوع من سقط المتاع بالتدنّي الشامل للنظام الشيوعي، ناظرة إلى أي نوع من الإخلاص أو التكامل الشخصي في المدى الطويل كما لو كان تناظراً وظيفياً مع تمجيد التدني ذاك، «المسيرة الكبرى» نحو الذرى المتأنقة للاشتراكية. ويشير كونديرا إلى أن هذا هو أسوأ ناتج للتدني الشمولي في عصرنا وأنه ينبغي أيّ نموذج طبيعي وفردي لمسئولية وثقل الحياة الشخصية. ففي النظام الشيوعي لا توجد حقاً حياة خاصة وإنما نزعة كلبية بلا قرار من ناحية وتدنٍ لا يسبر له غور من ناحية أخرى. لقد تلقت سابينا تدريباً على الرسم بالأسلوب الواقعي الاشتراكي، وسرعان ما تعلمت ممارسة حيلة، أصبحت في النهاية أسلوبها الخاص والبالغ الأصالة وجعلتها ناجحة وثرية حينما مضت إلى الغرب وإلى أميركا على وجه التحديد. فهي ترسم واقعاً اشتراكياً مفهوماً بصورة جميلة، ولكنها بالاستعانة ببضع قطرات عشوائية من الطلاء الأحمر أو شيء من هذا القبيل تستحق واقعاً غير مفهوم تحته، وتطرح عبثاً وغياباً للمعنى، وبالتالي تستحضر خفة الكائن، مراكمة لمدخراتها وتحقيقاً لانعتاقها. وتمتلئ نفسها بالشعور بالغثيان حينما يقيم المعجبون بها معرضاً لفنها، بعد خروجها إلى الغرب، عارضين اسمها وتعريفاً بها على خلفية جذابة من السلك الشائك وغيره من رموز القهر التي هزمتها الروح الإنسانية. إن هذا لا يعدو أن يكون التدني القديم ذاته بوسائل أخرى. وتعترض سابينا التي تتميز بذوق شديد الحساسية في مثل هذا المسائل، قائلة إن ما ترفضه وتهرب منه ليس الشيوعية، وإنما التدني ذاته. ويلاحظ كونديرا أن «التدني هو المثال الجمالي الأعلى لكافة السياسيين والأحزاب والحركات السياسية جميعها... إن أخوة البشر على الأرض ستكون ممكنة فحسب على أساس من التدنّي».

ومن سوء الحظ أن كونديرا درج على أن يلقي بالأفكار الجيدة على الأرض وأن يستغرق بصورة متزايدة في تطوير المفاهيم الحية إلى أن تنداح بعيداً عن يده. وهذا هو الحال مع فكرة التدني، ذلك المفهوم الذي يضعه في مواجهة خفة الكائن والذي يعالجه في تحليل غنائي في المقطع قبل الأخير من الرواية. ومغزى هذا أنه على الرغم من أن التدني يضع نفسه في مواجهة خفة الكائن فإن النقيض الحقيقي له أي للتدني هو ثقل الحب والموت عند تيريزا، الثقل الذي تحتوي به توماس. ولا يحمل التدني رداً على الموت («التدني شاشة مطوية تنشر لتحجب الموت») تماماً كما أنه لا تربطه علاقة بالضرورات الحقة للقوة والحب. وسابينا دقيقة كلية في إدراكها للعلاقة بين التدني والشيوعية: إن ما تمقته وتخافه ليس «الواقع» الشيوعي - الاضطهاد، طوابير شراء اللحم، الزحام، التشكك والهلهلة الدائمين، وتلك كلها ظواهر صريحة ومحتملة - وإنما النزعة المثالية السوفياتية. «في عالم المثال الشيوعي وقد غدا واقعاً» عالم الأفلام الشيوعية و«البلهاء

المبتسمون »، « لن تجد ما تقوله، ستلقى حتفها رعباً في غضون أسبوع ».

التدنّي والآلية

إن اصطلاح « التدني » على نحو ما يستخدمه كونديرا يبالغ في تبسيط مسألة الآلية التي نتقبل بها الحياة ونفتح أحضاننا للمواقف الرئيسية. ولكل الكتاب الجيدين من هوميروس حتى هيمنجواي صياغتهم الخاصة له. ولو أننا قبلنا تحديده لهذا الاصطلاح فإن كل ضروب الفن ستغدو مليئة بالتدني - الصياغة المتداولة للحياة الكريمة - على نحو ما يمتلئ به فيلم سوڤياتي أو هوليودي. والأمر المهم بالتأكيد، مثلما يدرك كونديرا، هو الهدف الكامن وراء التدني اليوم. الطرق التي سيطرت بها المصالح التجارية والسياسية على حاجة إنسانية أساسية وراحت تتلاعب بها. لقد وصل التدني - الكلمة ومعناها - إلى القرن التاسع عشر كبديل عن الأنواع الأخرى من الأوهام الإنسانية، الدينية والقائلة بظهور المسيح بعد ألف من الأعوام، والتي كانت في طريقها إلى التداعي. إن ما يخلق يسارياً هو تدني « المسيرة الكبرى » نعم. ولكن ما يجعل العيش قابلاً لأن يحتمل هو تدني الحياة ذاتها. وينبغي أن يقال هنا أن كونديرا يقيم صرح تمييز جميل.

« يؤدي التدني إلى انسكاب دمعتين في توال سريع. تقول الدمعة الأولى: ما أجمل رؤية الأطفال وهم يعدون فوق النجيل!

وتقول الدمعة الأخرى: ما أجمل أن يؤثر فينا، جنباً إلى جنب مع الإنسانية كلها، الأطفال وهم يعدون على النجيل!

إن الدمعة الثانية هي التي تجعل من التدني تدنياً ».

حتى سابينا تعزي نفسها في بعض الأحيان بصورة لنفسها كجزء من « أسرة سعيدة تحيا وراء نافذتين متألقتين ». ولكن « ما إن يتم تعرّف التدني بحسبانه الكذبة التي تشكل قوامه حتى ينتقل إلى سياق اللاتدني. فيفقد على هذا النحو قوته الشمولية ويصبح مؤثّراً شأن أي ضعف إنساني آخر ». ومن خلال تعرف سابينا الدائم للتدني تفصح عن عجزها عن اجتراح تلك التحركات العميقة والتلقائية في مجال الروح التي تعايشها تيريزا وتوماس في ارتباطه بهذه الأخيرة. أما سابينا فليس بمقدورها إلا أن تعرف خفة الكائن التي لا تحتمل فحسب.

أتراها ملاحظات مبتذلة عتيقة تطرح بأساليب جديدة؟ الأمر كذلك إلى حد ما على نحو حتمي. وشأن كل المتظاهرين النيتشويين، فإن كونديرا لا يستطيع الإقرار بالجانب النسبي للأمور. فالتدني لا يحدِّد مفهوماً مطلقاً، وإنما هو يشير فحسب إلى اتجاه وأسلوب. ولكونديرا ولع، يعكس الانتاء إلى قارة أوروبا، بالوصول إلى تعريف الأشياء، وذلك على نحو ما يفعل في غمار إعطائه إيانا رؤيا تيريزا لمصرعها مع توماس.

« الرعب صدمة تحل في وقت العماء المطلق. الرعب يفتقر إلى كل التلميحات إلى الجمال... ومن ناحية أخرى فإن الحزن يفترض أننا نعرف. وقد كان توماس وتيريزا يعرفان ما ينتظرهما. هكذا فقد سطوع الرعب قسوته، وراح العالم يسبح في نور رقيق تغلب عليه الزرقة، خلع على العالم بالفعل بهاء وحسناً ». وبالرغم من هذا فإن النهاية التي يضعها كونديرا بارعة في التصوير المجازي ومؤثرة للغاية، وهي تبدو مؤثرة كالنهاية التي وضعها كافكا لرواية « المحاكمة ». حقاً إن كونديرا يمكن أن يقال إنه كتب نوعاً من التحليل لنص رواية كافكا، ملقياً الضوء على قصته الرمزية الأساسية، ومستغلاً إياها في الوقت نفسه لإقامة صرح عمل جديد. ويعد العنوان الذي استخدمه كافكا ثورية عميقة المغزى. فالكلمة الألمانية التي تعني المحاكمة «Prozess» يمكن كذلك أن تشير إلى عملية العيش والاستمرار في الحياة. وهذا بالضبط هو المستحيل بالنسبة لبطل كافكا لأن الحياة بأسرها حكم عليها بالموت. وأغرب اللحظات في رواية المحاكمة هي تلك التي نرى البطل فيها قبيل معاناته لتنفيذ حكم الإعدام فيه يشاهد نوراً يواصل السطوع في منزل قريب وأحدهم يطل من النافذة. وهذا الشخص لا يدرك مصيره أو لا يبالي به، تماماً كما أن عملية العيش أو مواصلة الحياة لا تبالي بالموت. والروائي كونديرا يدرك بصورة استثنائية، مثلما كان كافكا، الفارق بين تلك العملية وبين حالة الوعي، حالة ما يسميه بخفة الكائن التي لا تحتمل. ولكن بينما لم يكن العيش بالنسبة لكافكا عملية مجدية فإنه مُجْدٍ وبصورة متطرفة بالنسبة لكونديرا. وبالنسبة له فإن أعداء الحياة لا يتمثّلون في الموت والقانون وإنما في التدني ورجل السياسة.

الفن القصصي في جنوب افريقية

من الرومانسية الى الثورية

محمد جلال عباس

ليس من شك في أن ظروف الصراع العنصري في جنوب افريقيا كان لها أثرها الكبير على مختلف فنون الأدب وبخاصة الفن القصصي. وجدير بنا ونحن نشارك العالم اهتمامه بقضية جنوب افريقيا أن نتابع أيضاً تطور الآداب والفنون في ظل تلك الظروف. ونقدم هنا محاولة لاستجلاء تاريخ وملامح الفن القصصي في ظل الظروف السائدة وتطورها في هذا القطر الذي يعاني شعبه كل أنواع القهر والقمع ولكنه يلقى من العالم كله المساندة والتأييد.

الحياة الثقافية في جنوب إفريقية:

ردّت زوجة أحد قصاصي جنوب إفريقيا المشاهير على سؤال أصدقائه عن أحواله بعد خروجه من السجن وتحديد إقامته في منزله قائلة « إنه يقضي وقته في كتابة القصص والمقالات »، ولما استفسروا منها عن كيفية إفلاته من قبضة رجال الشرطة العنصرية قالت « كلما أتم صفحة أخفيتها تحت مشمع الأرضية أو في قاع سلّة البصل ثم آخذها معي إلى السوق لتصل من خلال البقال أو الجزار أو أحد المتسوّلين أو المتسكّعين العاطلين إلى حيث تطبع ويتداولها الناس سراً ».

لم يستطع هذا القصاص وغيره من الكتاب مواصلة الحياة في ظروف الانغلاق فهاجر إلى خارج البلاد لينضم إلى المئات من أقرانه الذين هربوا بأقلامهم ليشرعوها في وجه حكومة الأقلية العنصرية البيضاء، وليخاطبوا العالم في حرية وانطلاق.

ولا يعني هذا أن الأدب والفن قد هاجر تماماً من جنوب إفريقيا بل إنه كما ذكر الشاعر الشاب ديفيس بروتس « بقي الكثيرون يكتبون ويبدعون دون أن يشتهروا على نطاق واسع، ولكن كتاباتهم تقرأ في كل مكان وتحمل إبداعاتهم الرسالة بالقصة والقصيدة والمقال وغيرها من الفنون إلى أبناء الشعب يتداولونها في صورتها المخطوطة أو في منشورات سرية » ولكن كما هو معروف ينتهي أمر معظم تلك المواد الأدبية المتداولة سراً إلى أيدي رجال الشرطة العنصرية، فيحاكم القارئ بتهمة القراءة كما يصل الأمر بالطبع إلى محاكمة الكاتب بتهمة الكتابة طبقاً للقوانين العديدة التي تحرم النشر وتجرّمه.

وكان قانون الأراضي الذي صدر عام ١٩٢٧ هو أول القوانين التي نصت بصراحة على منع الصحفيين والكتاب في الأراضي المخصصة للافريقيين من جمع أي معلومات أو نشر أي أنباء عنها بدون تصريح مسبق من السلطات المختصة.

ومنذ أن سيطر الحزب الوطني الذي يمثل مصالح المستوطنين البيض على البلاد تماماً بعد الحرب العالمية الثانية صدرت سلسلة من القوانين تضمنت الحدّ من النشر والطباعة مثل بعض مواد قانون الأمن العام سنة ١٩٤٨ وقانون نظام السجون سنة ١٩٤٩ وقانون قمع الشيوعية سنة ١٩٥٠ ونص بصراحة في قانون العقوبات المعدل رقم ٨ لسنة ١٩٥٣ على ما يلي:

« يعتبر في عداد الجريمة أي توجيه أو تشجيع أو إثارة للرأي عن طريق الكلمة المسموعة أو المقروءة، أو نشر أي أشياء تنتقد القانون أو تصرفات الحكومة ويدخل ضمن

ذلك الأقاصيص والشعر وغيرها مما ينشر في الصحف أو يطبع في كتب أو منشورات متضمناً احتجاجات مباشرة أو غير مباشرة».

وتكرّر النص على تجريم كتاب المصنفات الأدبية وصناع المصنفات الفنية في عديد من القوانين الأخرى التي توالى إصدارها ومنها قانون الدفاع سنة ١٩٦٧ وقانون التحريات سنة ١٩٧٩ والذي نص على ما يلي:

«أي شخص يحاول التعليق المغرض المباشر أو غير المباشر أو يقوم بنشر أقاصيص أو أشعار أو أحاديث يريد بها التأثير على الغير يعتبر مرتكباً لجريمة يعاقب عليها القانون، ويتعرض بذلك للمحاكمة الجنائية».

هكذا أصبح النشر جناية، وأي فن من فنون الأدب جريمة. وأخذ الأدب في السنوات الأخيرة يختفي وراء الأستار. ويمارس في سرية، ولكن رغم ذلك ظل قائماً كرسالة بين المفكرين والمبدعين وبين الشعب المناضل رغم الحجر والقمع والمنع والتجريم. بل وأخذ الأدب يخرج من وراء قضبان السجون إلى الشعب في كل أنحاء جنوب أفريقيا، ويصل من الخارج ليسهم في النضال. وينطبق هذا على الفن القصصي الذي تطور من مراحله المبكرة الرومانسية إلى مرحلته الثورية الحالية التي يعكس بها صورة الحياة والاحتجاج والثورية.

أوائل القصص والروايات:

ظهرت طلائع الفن القصصي الحديث خلال النصف الثاني من القرن الماضي حيث ظهر من بين الملونين الذين تلقوا تعليمهم التبشيري من يكتب القصة بالأسلوب الحديث. ولئن كان معظم ذلك القصص المبكر كان يكتب باللغات البانتوية المحلية متضمناً أغراضاً وموضوعات تقليدية إلا أن بعض الكتاب كتبوا باللغة الانجليزية بعض القصص القصيرة الذي كان ينشر في المجلات المحلية، وكان بعض ذلك القصص يعكس صوراً للمعاناة والمخاوف وظروف اغتصاب الأرض والسخرة التي حلت محل الرق ومصاعب حياة عمال التعدين وغيرها من مظاهر الحياة الامبريالية التي طغت على البلاد بعد أن تمت سيطرة استعمار البيض عليها بشتى وسائل الإرهاب والقهر والمؤامرات.

وأعقبت الحرب العالمية الأولى حركة نشر واسعة. حيث ظهر العديد من الصحف والمجلات التي أصبحت منبراً للتعبير ومدرسة تخرج فيها معظم الكتاب والأدباء والقصاصين الأوائل. ولكن حافظت اللغات البانتوية على وجودها كأداة للتعبير جنباً إلى جنب مع اللغة الانجليزية التي أصبحت لغة رسمية ولغة تعليم.

وظهر في هذه الفترة المبكرة أول كاتب روائي في جنوب افريقيا هو توماس امفولولو الذي كتب بلغة السوزو رواية «شاكا» التي تحكي بطولة هذا الزعيم الوطني الذي حاول توحيد البانتو لمواجهة الغزاة البيض الذين أخذوا في عهده يزحفون على أراضي الوطنيين ويغتصبونها ويسخرونهم في زراعتها.

ولما ترجمت رواية شاكا إلى الانجليزية والفرنسية فيما بعد أصبحت مصدر وحي لأدباء آخرين من القارة الافريقية، فقد استلهم منها الشاعر السنغالي الشهير ليوبولد سنغور «الرئيس السابق للسنغال» مسرحيته الشعرية التي تحمل نفس العنوان «شاكا» كما حولها الكاتب المالي سيديو باديان كوياتي إلى مسرحية بعنوان «غازي الزولو» مثلتها العديد من الفرق المسرحية في غرب افريقيا الناطقة بالفرنسية وفي باريس خلال فترة المواجهة مع الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية. ونفس الشيء فعله الكاتب المسرحي «داهلومي» حيث مثلت مسرحيته في مدارس جنوب افريقيا ثم منعت بواسطة السلطات العنصرية البيضاء تجنباً لما تثيره في التلاميذ من حماس وطني.

الرواية التاريخية والرومانسية:

لم تكن «شاكا» هي الرواية التاريخية الوحيدة التي ظهرت في تلك المرحلة المبكرة بل ظهر عدد من القصاصين والروائيين الذين ينتمون الى هذا الجيل الأول الذي برزت أعماله في أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى رأسهم بيتر ابراهامز (Peter Abrahams) ودان جاكسون (Dan Jackson). وقد نشر بيتر ابراهامز العديد من القصص القصيرة في الصحف التي كانت تصدر في مدينة الكاب خلال الأربعينات الأولى ثم نشر في عام ١٩٤٦ أولى رواياته وهي «عامل التعدين» التي يصور فيها المعاناة التي يعيشها السود في ظل امبريالية البيض. وأعقبها برواية الغزو الوحشي عام ١٩٥١ وهي تحكي قصة الغزو الكبير الذي قام به شعب البوير (الهولنديون المستوطنون) وما صحب عملية الغزو الهجرة الكبرى من جرائم قتل وابادة وحشية واغتصاب الأرض واسترقاق السكان. وانتهت الرواية بتصوير الهزيمة التي لحقت بشعب

المتابيلي بعد القضاء على مقاومتهم في مذبحة كبيرة أحالت أحد الأنهار الجارية إلى نهر من الدماء، وفي واقع الأمر ما زال هذا النهر يحمل هذا الاسم حتى اليوم.

ولئن كانت رواية «عامل التعدين» تتميز بالطابع الاجتماعي ورواية «الغزو الوحشي» تتميز بالواقع التاريخي فإن روايته الثالثة المشهورة «أودومو في المصيدة» التي أصدرها عام ١٩٥٦ تتميز بتصور خيالي لمستقبل الحياة السياسية في القارة الافريقية بعامة، فهي تمثل انتقالاً بفكر الكاتب إلى التصورات المستقبلية التي استوحاها من واقع الأحداث الجارية في أنحاء القارة آنذاك. وخلاصة هذه الرواية أن أودومو الذي استطاع ان يصل إلى مركز السلطة وكرسي الحكم في دولة «بان أفريكا» بمساعدة العمال ونساء السوق قد خان العهد حينما سلم لاجئاً سياسياً إلى دولة بلوراليا العميلة للاستعمار نظير معونة مالية دفعتها إحدى الدول الكبرى لينقذ بها أودومو بعض مشروعات التنمية في بلاده. ورغم أن في هذه المعونة مصلحة اقتصادية إلا أن الشعب في بان أفريكا لم يقبلها لأنه اعتبرها مقابل خيانة وطنية، وتحرك زاحفاً إلى قصر الحكم ليحاصر ذلك الحاكم الخائن الذي مات في ركن من أركان القصر كالفأر في المصيدة.

ومما يستحق الذكر أن هذه الرواية لقيت صدى كبيراً في أنحاء القارة آنذاك، فقد تراءى لكل من قرأها أن أودومو هذا يمثل شخصية كوامي نيكروما «من حيث الطريقة التي تولى بها الحكم» وكان نيكروما قد تولى الحكم بعد خروج الرواية بأشهر قليلة. ثم انتهى أمر نيكروما إلى انقلاب أطاح به كالانقلاب الذي أطاح بشخصية أودومو في المصيدة

ومن الروايات التي تكشف عن طبيعة الصراعات النفسية التي يعيشها السود والملونون في ظل الفصل العنصري روايات دان جاكسون العديدة. ومنها المصيدة. ورقصة الشمس. وثمن الماس. وطريق طويل إلى لندن. والابتعاد نحو الغرب، وجميعها تعالج جوانب واقعية من حياة أفراد أو جماعات من السود والملونين. ومن رواياته التي يظهر فيها الطابع الرومانسي واضحاً جليًا رواية «علامات الحب» بطلها شاب أسود اسمه ماكيبر يريد الزواج من فتاة بيضاء يحبها اسمها ايزابلا، وتعارض أسرتا كل من ماكيبر وايزابلا إتمام هذا الزواج من قبيل التعصب اللوني والتعصب الطبقي أيضاً حيث أن أسرة ماكيبر أسرة فقيرة معظم أفرادها من الخدم أو الأتباع وإن كان ماكيبر نفسه قد تعلم إلى مستوى عال. ورغم تلك المعارضة يتم زواج العشيقان في خارج البلاد حيث ذهب ماكيير ليدرس ويعود الاثنان برابطة الزواج ليلاقيا من جديد (في القسم الثاني من القصة) المعارضة والمعاناة وعدم الاعتراف بسبب قوانين الفصل العنصري التي تحرم الزواج بين البيض والسود فضلاً عن المعارضة الاجتماعية.

ومن كتاب الرواية الرومانسية في هذا الوقت المبكر أيضاً روائي شهير يدعى بلوك موديسون (Blocke Modison) الذي نحا نحو السيرة الشخصية في رواياته وأهمها «اللوم على التاريخ» ويتصدى فيها لحياة الافريقي غير المستقرة منذ طفولته وعلى مدى حياته كلها. ولقد اعتمد المنتج السينمائي ليوئيل روفيسين على هذه الرواية في عمل فيلم بعنوان «عودي يا افريقيتي» (come back Africa) واشترك بلوك موديسون نفسه الذي اشتهر باسم وليام موديسون في تمثيل هذا الفيلم الذي عملت حكومة جنوب إفريقيا في أوائل الستينيات عند ظهور الفيلم عل منع عرضه لما فيه من تصوير مأساوي للمارسات العنصرية هناك، وفعلاً نجحت في شراء أكثر نسخ الفيلم لإعدامها ومنع عرضها.

نحو القصة الاحتجاجية:

ولقد تغير الاتجاه الرومانسي الذي ساد الفن القصصي في النصف الأول من هذا القرن نحو اتجاه جديد ارتبط باتساع نطاق الصدام بين سلطة الأقلية العنصرية البيضاء وبين أغلبية السكان من السود والملونين، وكانت تلك السلطات قد أخذت تمعن في فرض سياسة الفصل العنصري وعزل السود في البانتوستانات أو مستوطنات البانتو، ومنع تحركاتهم أو حد منها وقصرها على التحرك من أجل أداء العمل. وبدأ الاحتجاج يسود أوساط السود والملونين خاصة بعد منع حزب المؤتمر الوطني الافريقي الذي يترعمه نيلسون مانديلا من ممارسة نشاطه. وزاد الاحتجاج نتيجة لحوادث شاربفيل وغيرها من أحداث الصدامات المبكرة فانعكس ذلك كله على القصة والرواية.

ولقد لاحظنا ذلك بوضوح في كتاب ازيكيل امفاليلي (Ezikil Mphalili). فمن رواياته التي كتبها خلال الخمسينيات رواية «هنالك في الشارع الثاني» وهي سيرة طفولته وشبابه. يظهر في هذه الرواية بوضوح اتجاهه المعتدل إذ يوحي للقارئ بأن سنوات الطفولة التي قضاها في قريته في ظل الحياة التقليدية سنوات ضائعة من حياته لم ينعم فيها جديداً من الحضارة والثقافة الحديثة التي يؤمن بأن يعايشها ويعيش لها

فيها مع تقاليدهم الافريقية ضرورة لا غنى عنها بعد أن تعايشت الثقافة الغربية مع الثقافة الزنجية وامتزجتا وتزاوجتا بصورة لا يمكن انفصالها بعد ثلاثة قرون من التعايش.

وتظهر فكرة التعايش بين الثقافتين والشعبين في قصته الطويلة «مسز بلوم» «Mrs Blum» التي يصور فيها اعتماد كل من صاحب العمل والعامل، أو المخدوم والخادم كل منهما على الآخر، وبعد أن أظهر مثالب البيض الأخلاقية وتعصباتهم، وتعصب السود وثورتهم لكرامتهم يصل إلى حل هذا التصادم الصعب بتنازل كل منهما عن تعصباته.

ولكن امفاليلي كتب في مرحلة متأخرة قصصاً ساخناً مليئاً بالروح الاحتجاجية مثل قصته «عشاء الساعة الثامنة» التي يصور فيها ثلاثة أشياء أولها الشكوك الدائمة بين البيض والسود، وما يظنه البيض المتعاطفون مع السود في أنفسهم من أنهم أصحاب فضل وأياد على السود. وثانيها تصوير جريء لما يجري في السجون من بشاعات، وفظائع. وثالثها جور القضاء وظلمه، وذلك كله من خلال شخصية القصة الرئيسية وهو رجل أصيب بعاهة أثناء وجوده في السجن بتهمة السرقة في محاولة رئيس السجانين أن يكتشف مكان تخبئة المسروقات ليستولي عليها، وانتهاء هذا السارق إلى قاتل السيدة أو الفتاة البيضاء التي كانت تدير الملجأ بسبب شكوكه فيها أيضاً.

ولئن كان امفاليلي من جيل قديم تطور من الرومانسية إلى الاحتجاجية فإن هناك عدداً كبيراً من قصاصي جنوب افريقيا ارتبطت حياتهم بالنضال والأحداث كما سنرى في ذكر أمثلة منهم.

قصص جيل النضال:

ويأتي في طليعة هذا الجيل الكاتب والقصاص اليكس لاجوما (Alex Lagoma) أحد مناضلي المؤتمر الوطني الافريقي الذين اتهموا في قضايا عديدة وحكمت عليهم المحاكم العنصرية بأحكام مختلفة، وقد خرج لاجوما من السجن عام ١٩٦٤ ليقضي سنوات في إقامة محددة في منزله تحت الرقابة مما اضطره إلى الفرار أخيراً إلى المهجر ليواصل الكفاح بقلمه مع رفاقه المهاجرين أو المنفيين.

ولاجوما كاتب غزير الإنتاج له مقالات وقصص عديدة في مجلات جنوب افريقيا وكثير من المجلات العالمية واتسمت قصصه بالواقعية وحرارة الاحتجاجية. فواقعيته تظهر في قصص كثير نأخذ منها مثلاً قصة البطاطين التي يصور فيها حالة الضياع التي يعيشها الأسود الافريقي في شخص شاب جريح مضروب بمدية في شجار عنصري متكرر. تتداعى عليه ذكريات المعاناة والفقر والبطالة من رائحة البطاطين التي يغطونه بها في داخل قسم الشرطة إلى أن تأتي سيارة الإسعاف فتغطيه في داخلها بطانية نظيفة دفيئة تتداعى معها الحياة الطيبة المستقرة.

ومن قصصه الذي يجمع بين واقعية عاشها واحتجاجية تنبثق من داخله مليئة بلمسات إنسانية قصته «من خلال الظلام» التي يصور فيها حياة السجون التي خبرها، من خلال زميل الزنزانة الذي يحكي قصة دخوله السجن نتيجة صراعاته الساخنة وانفعالاته الثائرة ضد قوانين الفصل العنصري والحاجز اللوني.. تلك الانفعالات التي أحالته إلى مجرم سجين الزنزانة.

ومن قصاصي هذا الجيل أيضاً ريتشارد ريف وجيمس ماتيو، ولئن كانت قصصهما من النوع الاجتماعي إلا أنه لا يخلو من تصوير الغضب الثائر على الفصل العنصري، ومن أمثلتها قصة «المطر» لريتشارد ريف، وتجري أحداثها في مطعم مملوك ليهودي بمدينة الكاب نلمس فيها من خلال النقاش الدائر نظرة اليهود العنصرية ضد السود والملونين كما تعكس آثار قوانين الفصل العنصري ومسائل الحب والزواج في أحداث العنف وما يثيره من أحزان.

ولجيمس ماتيو في قصصه أيضاً خاصية واقعية يعكس فيها حياته، فقد بدأ حياته كبائع صحف متجول، وظل يغالب الحياة حتى أصبح محرراً في مجلة درام (Dram) الأسبوعية المعروفة. وله قصة بعنوان «الحفل» يعبر فيها بإدراك واع عن العلاقات القائمة بين البيض من جهة والمثقفين السود من جهة أخرى. وما يحكم تلك العلاقات من عوامل نفسية أساسها عنصري تنعكس في شخصيات القصة التي تجمع من البيض رجالاً ونساء يتعاطفون مع السود المثقفين أو لعلهم يتظاهرون بذلك، ويتخذون من السود عنصر تسلية، ومن بين السود شخصيات مثل شخصية رون الذي ينافق البيض ويتمسح فيهم من قبيل التفاخر بصداقاتهم والتقرب منهم، ومنهم شخصية أبوللوس الكاتب الناشئ الذي يحافظ على كرامته ويترفع عن الأساليب غير الكريمة. ولا يوفق في التعامل معهم ويقف موقف الثورة في وجههم ورفض سلوكهم وتصرفاتهم ومعاملتهم فيغادر الحفل رافضاً محتجاً.

انعكاسات الأحداث في القصة:

والقصة كرسالة بين الكاتب والقارئ بلغت في جنوب افريقيا أقصى درجات السخونة والثورية والتي تمتزج بالجوانب الانسانية في تصوير الأحداث في قصص الكتاب الشبان الذين عاشوا أحداث الصدام الأولى في طفولتهم وعايشوا النضال والمواجهة وما زالوا يعايشونها في حياتهم يقاومون قوانين الفصل العنصري التي تسلبهم حق الحرية والمساواة، وتستخدم تلك القوانين وتطبق التعليمات بصورة مشينة مسيئة لتبرير أعمال الاعتقال والسجن بدون محاكمات وقمع المظاهرات وإرهاب الآمنين في داخل بيوتهم الى غير ذلك من الممارسات العنصرية الوحشية الخالية من الانسانية.

ومن قصاصي هذا الجيل كاسي موتسيسي (Kassi Motsisi) وله قصة بعنوان «المظاهرة». تدور أحداثها أثناء إضراب الافريقيين عن استعمال المركبات العامة بسبب رفع أجور الركوب فيها، ويتعرض الناس جميعاً بدون استثناء للتفتيش التعسفي والاعتقالات، ومواقف المواجهة مع قوات الشرطة، ففي القصة صور عديدة منها القبض على شخص وهو نائم في فراشه لأنه لا يحمل تصريح المرور (الموجود في جيب سرواله المعلق وليس معه في فراشه) وتوجيه تهمة السكر بمجرد وجود زجاجة خمر ولو فارغة على مائدة في داخل المطبخ، وتستمر أحداث القصة إلى اليوم التالي حيث تحدث المظاهرة الكبيرة والصدام المباشر بين الشعب الآمن وقوات الشرطة، ويخرج من بينهم شرطي تدفعه إنسانيته إلى الابتعاد بطفلين يجرهما بعيداً عن موقع ضرب الرصاص. فتظن الأمهات به الظنون ويردينه قتيلاً، وتأتي أم أحد الطفلين لتبكيه لأنه شرطي طيب كان له معها موقف إنساني في الليلة السابقة.

* * *

هكذا مرّت القصة في جنوب افريقيا بمراحل متعددة تغير فيها شكلها وملامحها مع تغير الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مما يؤكد لنا أن صدى الأحداث ونبض الحياة يتردد فيها، كما يؤكد لنا أيضاً مشاركة القصة والرواية مشاركة فعالة في واقع الحياة ومسيرة النضال.

ولئن كان معظم ما نشر من قصص وروايات جاء على يد قصاصي المهجر والمنفى، إلا أن هناك الكثير من القصص ما زال يكتب في الداخل ويتداوله القراء، ويعتبر بمثابة رسالة تنتقل إلى المناضلين وتلعب دورها في مسرح أحداث صراع الشعب الافريقي ضد الحاجز اللوني والفصل العنصري في سبيل تحقيق مجتمع تسوده المساواة.

ليلة شتائية

«الى جدي»

ياسر عيسى الياسري

يا هذا الليل المحزون بجب الموت
يا هذا القلب المخنوق الصوت
هذي الليلة يبندئ الحزنُ شراعاً
والنجمةُ تبحرُ تغطسُ في الآفاق
وأنا في مقبرة الأحياء الأموات
أركضْ ملتحفاً بضباب شتويٍّ آسن
مخترقاً غابَ العمر المتكوّم فوق
سرير يعلوهُ الثلج
أنادي في الغربةِ
من كانوا قنديلاً يطردُ من حولي اللّيل

* * *

هذي الليلةَ كان الشوق عظيماً كالأمواج
هذي الليلة أستجدي العطف كشحّاذٍ محتاج
روحي جسدي أعصابي تصرخ فيكم
أهلي ان كان اللّيل شتائيا
والغيمُ الأسودُ يغلق كلّ الطرقات
فتعالوا أطيافاً .. أصواتاً تبعد عني شبح الموت

* * *

أبتي لا تعلم كم قاسيت
وارتجفت قدماي
غادرني صوتي يلعني
أخرجت الدفتر كي تبكي الكلمات
أرحل في العدم المجهول وحيداً
دون صديق أو أب
وسعال الموتى الأحياء
يحاصرني .. يقطع درب الصحراء
حتى أرسلُ صوتي فوق الريح
أو فوق جناح الطير المكسور
فأنا هذي الليلة كنتُ صغيراً
أرعبني شبح الموت

* * *

هذا الليلُ طويلٌ أسود
وعقاربُ تلكَ الساعة تمشي
كصغير لم يتقن لغة الأقدام
لم أعرف خوفاً يرصدني
كمخاوف قلبي الليلة أبداً
جدي ساعتها كان يردد أبيات الشعر
يعدد في الأنساب
وفوق جسد المنهالك أكوام غطاء
ساعتها خرجت روحي تبحث عنك
تاركة جسدي يتخبط بين الجدران
كم يحمل جسدي من آلام
وفي حارطة الروح المخزونة آلام أخرى
أبتي ابعدني لا شيء هنا
غير الصمت ..
غير النوم أو الموت
أبتي اغفر لصغيرك هذا الجبن
أبتي إن لم تجدني هذي الليلة
سوف أجيء
سوف أجيء